

MÉTHODE POUR LE PIANO

SZKOŁA

na

FORTEPIAN

podług celniejszych Autorów,

z dodaniem ćwiczeń własnego układu,

przez

JÓZEFA NOWAKOWSKIEGO.

Warszawa,

nakładem Franciszka Spiess i Spółki,

ulica Senatorska No. 460.

Lith. de Schladitz à Leipzig.

Wolno drukować

z warunkiem złożenia w Komitecie Cenzury, po wydrukowaniu, prawem przepisanej liczby Exemplarzy. w Warszawie, dnia 6/18 Lipca, 1844 r.

Cenzor Starszy i Naczelnik K. C. W.

Niezabitowski

Jak w każdej umiejętności i sztuce, tak bezwątpienia i w muzyce, o nic tyle nie idzie jak o początek gruntowny, o zasady stałe, o drogę ściśle wytkniętą. Dobrze to zrozumieli znakomici wieku naszego artyści, którzy nie uważali za poniżenie swego geniuszu, jeśli go w tak zwanych Szkołach zastosować zdołali do kształcenia się i udoskonalenia uczniów. —

Posiadamy więc znaczną liczbę szkół bardzo dobrze ułożonych: szkoła Bertiniego w języku francuzkim, i Hummla w niemieckim, prawdziwie wzorowo są wypracowane; lecz takowe, raczéj dla kształcącego się artysty napisane, amatora, który w sztuce szuka jedynie rozrywki, ogromem swoim i mniéj przystępnym wykładem odstręczają. — Przytém dzieła te wydane są w językach, których dokładnéj znajomości, pomimo wielkiego u nas upowszechnienia, od dziecka zwłaszcza, wymagać nie można. —

Te uwagi spowodowały mnie do wydania szkoły w języku polskim, którejby, obok niewielkiéj objętości, nie zbywało jednak na żadném z potrzebnych prawideł. — Nie jest to dzieło oryginalne; wyjąłem najlepsze przykłady z celniejszych prac tego rodzaju; ale moje własne długoletnie doświadczenie, połączyłem z doświadczeniem mych poprzedników. Szczególną np. zwróciłem uwagę na wzmocnienie i udoskonalenie 4 i 5 palca obu rąk, na co w żadnej prawie z istniejących dotąd szkół, dostatecznéj nie zwrócono uwagi. Etudę zwłaszcza ostatnią obecnéj szkoły, jako głównie w tym celu przezemnie napisaną, szczególnie uczącemu się polecam; całość zaś pracy mojéj, jak bez pretensyi tak i bez obawy, pod łaskawy sąd publiczności oddaję. —

En fait de musique, comme en fait de tous les arts et de toutes les sciences, rien n'est aussi important que la solidité des élémens, des bases sûres, une voie bien strictement désignée. Voilà ce que d'illustres artistes du siècle ont compris à merveille, ne croyant pas déroger à leur talent, en l'appliquant en des ouvrages qu'on nomme Méthodes, à l'usage et au perfectionnement des élèves. —

Aussi avons-nous un assez grand nombre de ces ouvrages, distingués par des notables qualités: la méthode de Bertini en langue française, et celle de Hummel en allemand, sont des chef-d'oeuvres en ce genre; mais elles sont destinées pour perfectionner un jeune artiste plutôt, que pour servir de sujet d'études à un amateur, qui ne voit dans l'art que le moyen de se divertir. Un ouvrage trop volumineux, des théories trop développées, ne font que rébuter un amateur. En outre, ces ouvrages sont écrits en langues dont on ne peut, toutes répandues qu'elles soient chez nous, exiger la connaissance de tout le monde et principalement des enfants. —

Tels sont les motifs qui m'ont porté à publier en langue polonaise une méthode pour le Piano, peu volumineuse, et cependant réunissant toutes les règles indispensables. Ceci n'est pas une oeuvre absolument originale; j'ai eu soin de réunir les meilleurs exemples, choisis dans les ouvrages les plus distingués de ce genre; mais j'ai ajouté aussi mes propres expériences à celles de mes dévanciers. Je me suis, par exemple, attaché d'une manière spéciale à fortifier et perfectionner le 4me et le 5me doigt de chaque main; ce qui fut jusqu'à présent trop négligé dans presque toutes les méthodes connues; et c'est surtout sous ce rapport, que je crois pouvoir recommander à l'élève la dernière étude du présent ouvrage, qui en entier est soumis par moi au jugement du public sans prétention et sans crainte. —

Józef Nowakowski

CZĘŚĆ PIÉRWSZA.

ROZDZIAŁ I.

O nutach, kluczach i gammie.

PREMIÈRE PARTIE.

PARAGRAPHE I.

Des notes, des clefs et de la gamme.

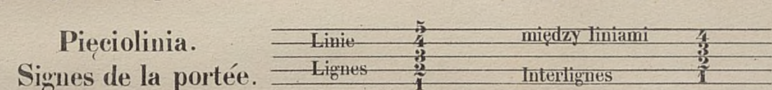
Wszystkie dźwięki, które tylko ucho pochwycić czyli uczuć może, zostały określone, nazwane, pismem oznaczone i rozklassyfikowane stosownie do zależących od siebie względów.— Określono je i nazwano następującemi siedmiu literami: C, D, E, F, G, A, H.— Każdy z tych różnych dźwięków, i znak, który go na papiérze przedstawia, nosi ogólne nazwisko nuty.

Tous les sons sensibles à l'oreille, ont été déterminés, nommés, figurés par l'écriture, et classés suivant leurs rapports.— On les a déterminés et nommés par les sept mots suivants: ut, ré, mi, fa, sol, la, si. Chacun de ces sons divers et le caractère qui le représente sur le papier, porte également le nom générique de note.—

Nuty mieszczą się na pięciu połączonych liniach, albo między niemi; linie takowe składają razem pięciolinią.

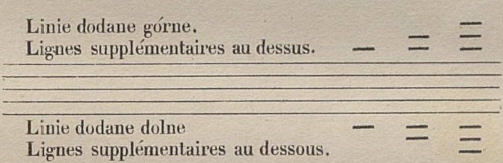
Les notes se placent sur, ou entre cinq lignes réunies, qui composent la portée.

Pięciolinia.
Signes de la portée.



Mieszczą się one także między liniami lub na liniach tak zwanych dodanych, górnych lub dolnych, których używa się wtenczas, kiedy powyżéj oznaczona pięciolinia okazuje sie niedostateczną.

Elles se placent aussi sur ou entre des lignes supplémentaires, auxquelles on a recours, quand celles de la portée sont insuffisantes.—



Nuty, jakikolwiek kształt mają, różnią się jedne od drugich, ze względu na dźwięk który przedstawiają, jedynie tylko miejscem które zajmują na liniach, lub między liniami.— Jednak, aby je można wymienić, potrzeba jeszcze koniecznie umieścić na początku pięciolinii znak nazwany kluczem, którego potrzebę i użycie wytłómaczę, pokazawszy poprzednio różny kształt jego.—

Les notes, quelle que soit leur forme, ne se distinguent les unes des autres, relativement au son qu'elles représentent, que par la place qu'elles occupent sur la portée. Cependant, pour pouvoir les nommer, il est encore nécessaire de placer au commencement de cette portée un signe appelé clef, et dont je vais expliquer l'usage et la nécessité, après en avoir donné les figures.—

Klucz G, czyli klucz skrzypcowy.
Clef de Sol.

Klucz F, czyli klucz bassowy.
Clef de Fa.

Potrzeba tylko okiem rzucić na fortepian, którego każdy klawisz odmienny ton daje, ażeby się przekonać, iż pięć linij nie wystarcza na wyrażenie tak wielkiéj liczby odmiennych nut; i że, gdybyśmy chcieli użyć linii dodanych, wypadłoby położyć ich tak wiele, iż niepodobieństwem byłoby na rzut oka je rozróżnić.— Wszystkim tym niedogodnościom zapobiegają klucze, o czém sam uczeń, w pierwszych dniach nauki fortepianowéj, z łatwością się przekona. Dosyć mu wiedzieć na teraz, iż każdy klucz daje nazwisko nucie stojącéj na téj saméj co i on linii.—

Il ne faut que jeter un coup d'oeil sur le Piano, dont chaque touche donne un ton différent, pour s'appercevoir, que cinq lignes ne peuvent suffire à représenter ce grand nombre de notes diverses; et que, si l'on voulait recourir aux lignes supplémentaires, il faudrait en employer une telle quantité, qu'il serait impossible de les distinguer à l'oeil.— Les clefs obviennent à ces inconvénients, ce que l'élève reconnaîtra de lui-même, des premiers jours où il mettra ses doigts sur le Clavier.— Il lui suffira de savoir en ce moment, que chaque clef donne son nom à la note qui est posée sur la même ligne qu'elle.
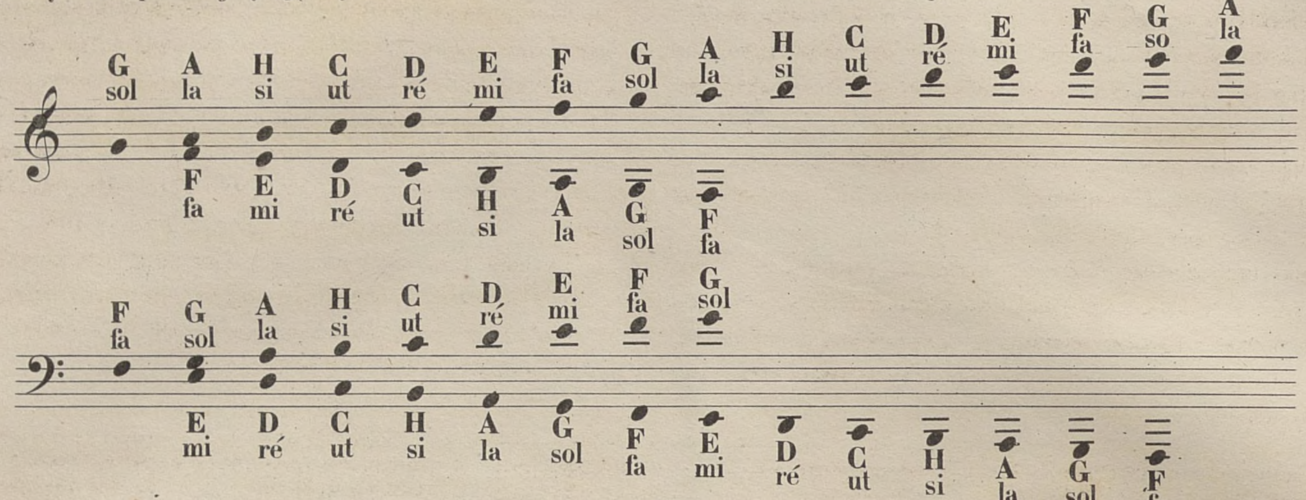
Inne nuty nazywają się przechodząc z kolei od téj linii do następnego przedziału, od tego przedziału do najbliższéj linii, itd. idąc bądź w górę, bądź też zstępując na dół.

Les autres notes se nomment, en passant de cette ligne à l'espace qui la suit, de cet espace à la ligne voisine, etc. soit en montant, soit en descendant.—

Imprimerie de Breitkopf & Härtel à Leipzig.
7145

Przykład kluczów skrzypcowego i bassowego, jako jedynych które w muzyce fortepianowéj bywają używane.

Exemple avec les clefs de Sol et de Fa, qui sont les seuls, dont on se sert dans la musique de Piano.—

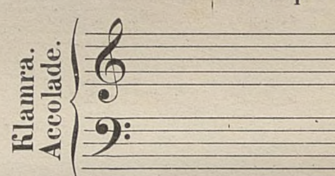


Połączenie siedmiu nut w porządku po sobie idących, dodając do nich i ósmą, która nosi nazwisko piérwszéj, tworzy gammę.—

La réunion de sept notes dans leur ordre successif, en y ajoutant la huitième, qui porte le même nom que la première, forme la gamme.—

Muzyka fortepianowa pisze się na dwóch pięcioliniach połączonych **klamrą**; pięciolinia wyższa służy dla klucza skrzypcowego, a pięciolinia niższa dla klucza bassowego.

La musique du Piano s'écrit sur deux portées, liées ensemble par une **accolade**; la portée supérieure sert pour la clef de Sol, et la portée inférieure pour la clef de Fa.—



ROZDZIAŁ II.

O ważności nut, o punkcie i trójce.—

Słysząc jakikolwiek śpiéw, łatwo spostrzedz się daje, że to co go stanowi, jest nie tylko szczególne połączenie nut muzycznych, które samo przez się małoby urozmaicenia przedstawiało, lecz że zasadza się jeszcze na względnie dłuższém lub krótszém trwaniu każdego dzwięku. To trwanie względne czyli ten przeciąg czasu zowiemy **wartością**, czyli **ważnością**, i samym kształtem nuty takową oznaczamy.— Następująca tabella lepiéj nam to wytłómaczy.—

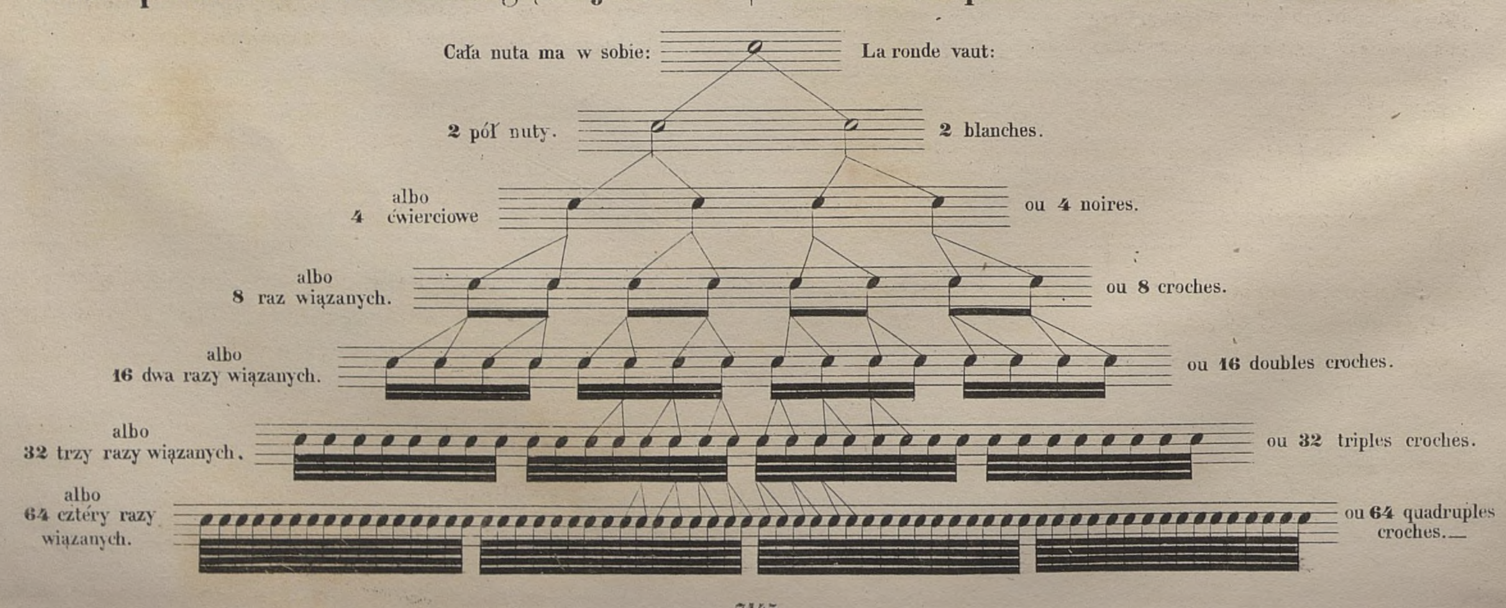
Tabella porównawcza wartości względnéj nut.—

PARAGRAPHE II.

De la valeur des notes, du point et du triolet:

En entendant un chant quelconque, il est aisé de reconnaître, que ce qui le constitue est non seulement la combinaison particulière des notes de la musique, combinaison qui à elle seule offrirait peu de ressources pour la variété, mais encore la durée relative plus ou moins longue des sons. Cette durée relative se nomme **valeur**, et s'indique par la forme même de la note. On en jugera par le tableau suivant.—

Tableau comparatif de la valeur relative des notes.



O punkcie i punkcie podwójnym.—

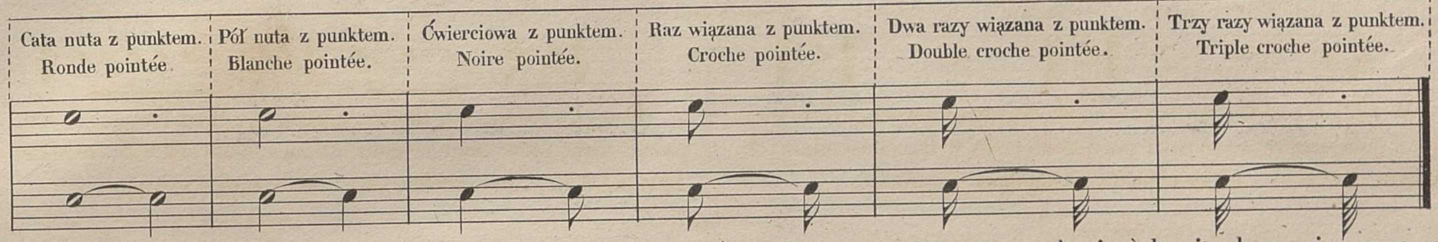
Różne ważności nut, takie jakie można wyrażać przez figury wystawione na powyższéj tabelli, są często niedostateczne do oddania myśli Kompozytora.— Dźwięk, który on chce określić, może być względnie krótszy niż pół nuty, lecz dłuższy niż nuta ćwierciowa; albo też dłuższy niż pół nuty, lecz krótszy niż cała, itd.— Ponieważ nie istnieje żaden znak mogący wyobrażać wartość pośrednią między całą a pół-nutą, albo pół-nutą i ćwierciową itd. umyślono więc zastąpić takowy przez punkt.—

Punkt umieszczony po nucie, powiększa jéj ważność o połowę.— I tak, nuta cała z punktem, znaczy trzy pół-nuty; pół-nuta z punktem, znaczy trzy ćwierciowe; jedna ćwierciowa z punktem, znaczy trzy raz wiązane; jedna raz wiązana z punktem, znaczy trzy dwa razy wiązane, itd.—

Du point et du double point.—

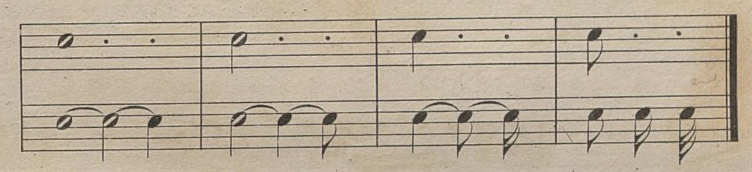
Les diverses valeurs de la note, telles qu'on peut les exprimer par les figures représentées dans le tableau ci-dessus, sont souvent insuffisantes pour rendre la pensée du compositeur. Le son qu'il veut écrire, peut être d'une durée relative plus courte que la blanche, mais plus longue que la noire; ou plus longue que la blanche, mais plus courte que la ronde etc. Comme il n'existe aucune forme de valeur intermédiaire entre la ronde et la blanche, ou la blanche et la noire, etc. on a imaginé d'y suppléer par le point.—

Le point placé après une note, l'augmente de la moitié de sa valeur. Ainsi la ronde pointée, vaut trois blanches; la blanche pointée vaut trois noires; la noire pointée vaut trois croches; la croche pointée vaut trois doubles croches, etc.—



Często kładzie się drugi jeszcze punkt po piérwszym; w takim przypadku drugi ten punkt oznacza połowę ważnosci piérwszego.—

Souvent on place un second point à la suite du premier; en ce cas le second point vaut la moitié de la valeur du premier.—



ROZDZIAŁ III.

O Pauzach.

Pauzy są to znaki wskazujące, iż należy zaprzestać śpiewu lub grania, przez czas dłuższy lub krótszy. Służą one do chwilowego odpoczynku głosu śpiéwaka, lub palców grającego na instrumencie, do uniknienia zamięszania pomiędzy frazami, do wybitniejszego oddania jednéj części kosztem innych, a niekiedy do otrzymania malowniczego effektu przez niespodziany przestanek.

Pauzy czyli przestanki mają ważność odpowiednią nutom, i tak pauza ma trwałość całéj nuty; pół pauzy, pół nuty; ćwierć pauzy, ćwierciowéj; raz wiązana pauza, raz wiązanéj nuty, itd.

PARAGRAPHE III.

Des silences.

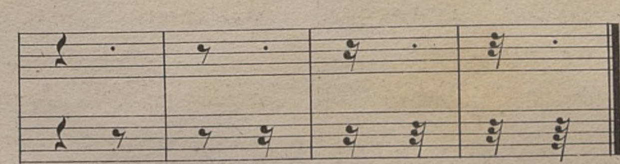
Les silences sont des signes qui indiquent qu'il faut suspendre le chant ou cesser de jouer pendant un espace de temps plus ou moins long. Ils servent à reposer la voix du chanteur ou les doigts de l'instrumentiste, à éviter la confusion entre des phrases ou des membres de phrases différents, à faire ressortir une partie aux dépens des autres, quelquefois à obtenir des effets pittoresques par une interruption inattendue.

Les silences ont une valeur correspondante à celle des notes: ainsi la pause a la durée de la ronde; la demi-pause, la durée de la blanche, le soupir, la durée de la noire; le demi soupir, la durée de la croche, etc.

Cała pauza. Pause.	Pół pauzy. Demi pause.	Ćwierć pauzy. Soupir.	raz wiązana pauza Demi soupir.	dwa razy wiązana pauza Quart de soupir.	trzy razy wiązana pauza Demi Q. de soupir.	cztéry razy wiązana pauza. 16e de soupir.

Punkt i dwupunkt o których eśmy mówili w poprzedzającym rozdziale, kładą się zarówno po pauzach czyli przestankach, i powiększają ich wartość w tym samym stosunku.—

Le point et le double-point, dont nous avons parlé dans le paragraphe précédent, se placent également après les silences, et augmentent leur valeur dans la même proportion.



ROZDZIAŁ IV.

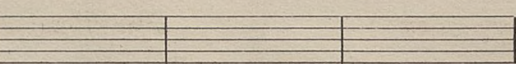
O znakach taktowych.

Wszystkie ważności z których się składa jaka sztuka muzyczna, dzielą się na części równe, które nazywamy miarą czyli **t a k t e m**. Każdy takt mieści się między dwiema prostopadłemi kréskami. —

PARAGRAPHE IV.

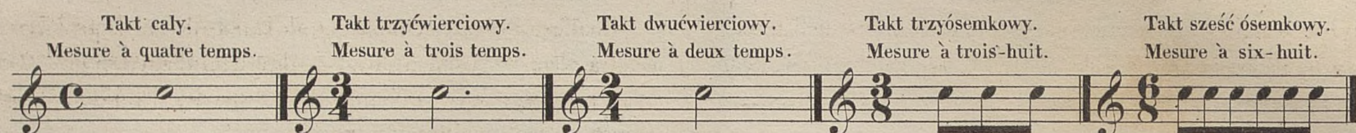
Des signes de mesure.

Toutes les valeurs, dont se compose un morceau de musique, sont divisées en parties égales, que l'on nomme **m e s u r e**. Chaque mesure se place entre deux barres. —
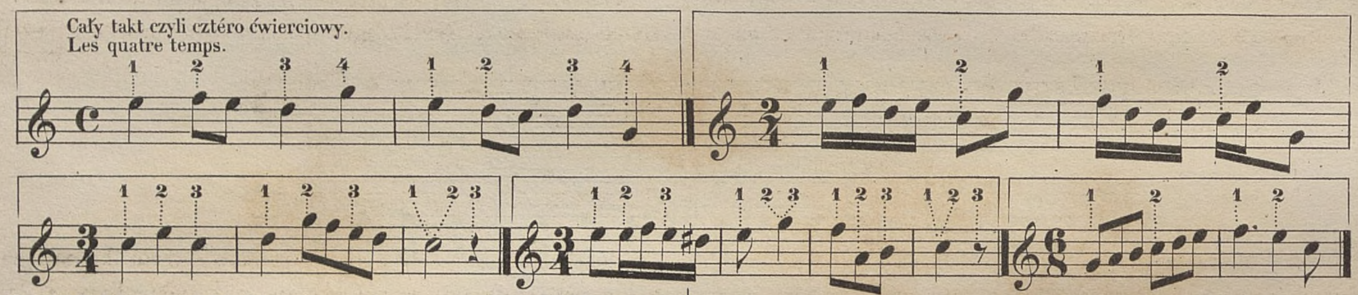


Takt dzieli się znów na ułomki, które się zowią częściami taktu, czyli poruszeniami. — Takty najużywańsze są: takt na cztéry poruszenia czyli takt cały, na trzy poruszenia czyli trzyćwierciowy, na dwa czyli dwućwierciowy, na trzy ósme, i takt składany na sześć ósmych. — Oto znaki służące do ich przedstawiania, a które się kładą zawsze po kluczu.

La mesure se divise à son tour en fractions d'une valeur, que l'on nomme **t e m p s**. Les mesures les plus usitées sont: la mesure à quatre temps, la mesure à trois temps, la mesure à deux temps, la mesure à trois-huit, et la mesure composée à six-huit. — Voici les signes qui servent à les représenter, et qui se placent toujours après la clef.
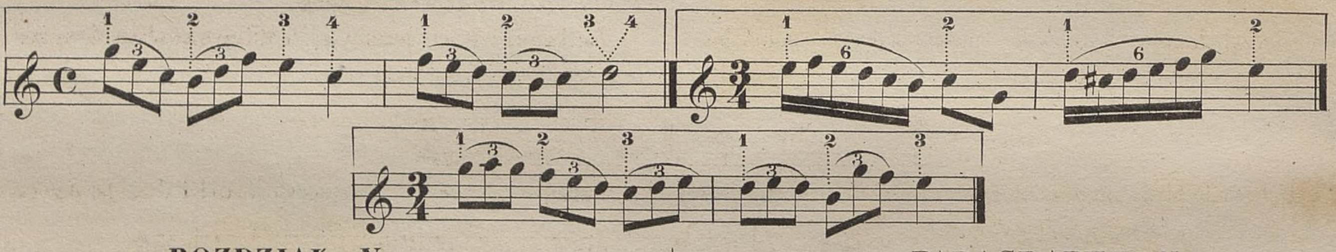


W taktach całych, trzyćwierciowych, dwućwierciowych, jedna ćwierciowa nuta stanowi część czyli poruszenie; zaś w trzechósemkowych, jedna raz wiązana, jak to objaśnią następujace przykłady:

Dans les mesures à quatre, à trois et à deux temps, il faut la valeur d'une noire pour remplir le temps, dans celles de trois-huit, il faut la valeur d'une croche; voyez les exemples suivants:



Jednak kładzie się niekiedy trzy raz wiązane zamiast dwóch, albo sześć zamiast czterech itd. i to nazywa się **T r ó j k ą**. — Celem rozróżnienia jéj na piérwszy rzut oka, zwyczajem jest kłaść cyfrę 3 nad trzema nutami za dwie wziętemi; a cyfrę 6, nad sześcioma nutami wziętemi za cztéry. —

Cependant on met quelquefois trois croches au lieu de deux, ou six au lieu de quatre etc. c'est ce que l'on nomme des **T r i o l e t s**. — Il est d'usage, pour les faire reconnaître au premier coup d'oeil, de placer le chiffre 3 sur les trois notes prises pour deux, et le chiffre 6 sur les six notes prises pour quatre.



ROZDZIAŁ V.

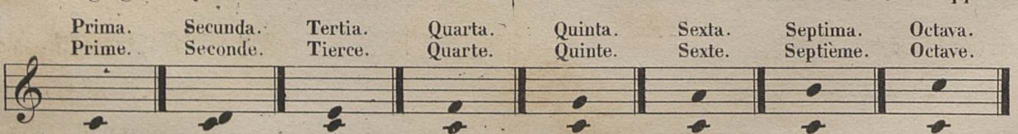
O Przedziałach.

Odległość jednego tonu od drugiego, nazywa się **P r z e d z i a ł e m**. —

PARAGRAPHE V.

Des Intervalles.

La distance d'un son à un autre, est appelée **I n t e r v a l l e**. —



Zdolnemu uczniowi łatwo ucho da poznać, iż przedział jednéj nuty od drugiéj w gammie nie jest zawsze jednaki. Większy jest np. od C do D, niż od E do F. — Piérwszy z tych przedziałów zowie się tonem, drugi pół tonem.
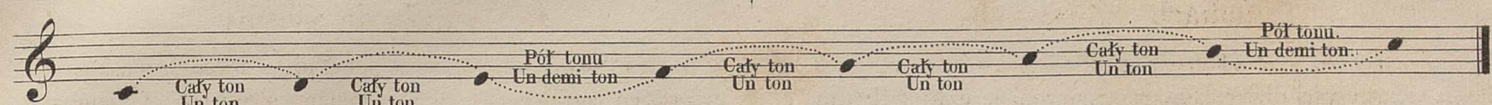
Tonem jest odległość dwóch klawiszów, w tenczas kiedy się trzeci pomiędzy niemi znajduje; np. od C do D jest ton, od D do E jest ton, od E do F tylko półtonu, ponieważ niéma między niemi żadnego klawisza. —

L'oreille faira reconnaître aux élèves bien organisés, que l'intervalle d'une note à l'autre dans la gamme, n'est pas toujours le même. Il est plus grand d'ut à ré par exemple, que de mi à fa. Le premier de ces intervalles se nomme un ton, le second un demi-ton. —

Ton est la distance de deux touches, lorsqu'il s'en trouve une entre; comme d'ut à ré, de ré à mi; du mi au fa il n'y a qu'un demi-ton, parcequ'il n'y a pas de touche entre. —

Gamma majorowa składa się z pięciu tonów i dwóch poł tonow.—

La gamme majeur est composée de cinq tons et deux demi-tons.—



ROZDZIAŁ VI
O krzyżyku, bemolu, i kassowniku.

Gdy nuta względem tej która ją w gammie poprzedza, zachowuje przedział paragrafem poprzednim oznaczony, nazywa się nutą naturalną.— Tak naturalne D jest to, które o cały ton wyższe od naturalnego C; naturalne E, które o cały ton wyższe od naturalnego D; naturalne F, które o poł tonu wyższe od naturalnego E; itd. Lecz przedziały te mogą się zmieniać za pomocą ustanowionych na ten cel znaków, to jest krzyżyka i bemolu.

Krzyżyk ♯ umieszczony przed nutą, podwyższa ją o poł tonu, i zakończa jéj nazwisko na is. Tak dodaj do C is, będzie Cis, do D dodaj is będzie Dis,— i tak następnie eis, fis, gis, ais, his.—

Bemol ♭ przeciwnie zniża nutę o poł tonu; nazwiska tonów bemolowych są: ces, des, es, fes, ges, as i b.—

Krzyżyki i bemole kładą się albo na początku sztuki muzycznéj, a wtenczas mieszczą się przy kluczu, albo też przypadkowo przed nutą.

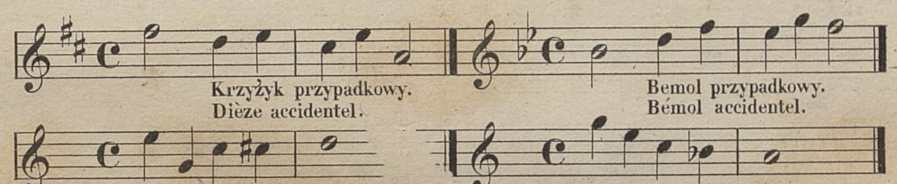
PARAGRAPHE VI.
Du dièze, du bémol, et du Bécarre.—

Toutes les fois que la note conserve, à l'égard de celle qui la précède dans la gamme, l'intervalle marqué dans le paragraphe précédent, elle est appelée naturelle. Ainsi un ré naturel est celui qui est à un ton de l'ut naturel; le mi naturel est celui qui est à un ton du ré naturel; le fa naturel est celui qui n'a qu'un demi-ton de plus que le mi naturel etc. Mais ces intervalles peuvent être altérés par les moyens de signes que l'on nomme **accidens**, ce sont le **dièze** et le **bémol**.—

Le dièze ♯ hausse l'intonation de la note devant laquelle il est placé, d'un demi-ton mineur, c'est-à-dire d'un demi-ton qui est d'une manière presque insensible moins haut que les demi-tons de la gamme naturelle et que l'on nomme mineur.

Le bémol ♭ au contraire baisse l'intonation de la note devant laquelle il est placé, d'un demi-ton mineur.

Les dièzes et les bémols se placent, ou au commencement d'un morceau de musique, et alors ils figurent à la clef, ou accidentellement devant une note.—



Kiedy znaki te na początku sztuki są umieszczone, wszystkie i ty znajdujące się na téj samej linii, albo w tym samym przedziale, i wszystkie inne, chociażby były oktawą wyżéj lub oktawą niżéj, ulegają ich wpływowi.
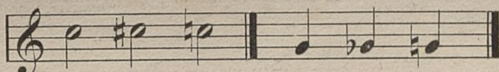
Jeżeli zaś znachodzą się przypadkowo przed szczególną nutą, wtedy działają tylko na podobne nuty znajdujące się w tym samym takcie.

Kasownik czyli kwadrat ♮ służy do zniesienia krzyżyka lub bemolu, przywracając nutę do jéj naturalnego tonu.—

Quand ces signes sont posés au commencement du morceau, toutes les notes qui se trouvent placées sur la même ligne ou le même espace, et toutes les autres qui se nomment ainsi qu'eux, subissent leur influence.—

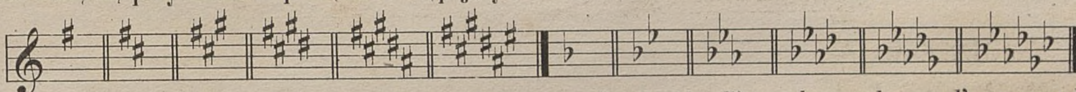
S'ils ne surviennent qu'accidentellement devant une note particulière, ils agissent seulement sur les notes semblables, qui sont renfermées dans la même mesure.

Le bécarre ♮ sert à annuler le dièze ou le bémol en remettant la note dans son ton naturel.—



Krzyżyki i bemole kładą się przy kluczu w porządku następującym:

Les dièzes et les bémoles se posent à la clef dans l'ordre suivant:



Krzyżyk podwójny × podwyższa nutę o jeden ton cały, a podwójny bemol ♭♭ zniża ją o takiż ton.—

Le double-dièze × hausse la note d'un ton, et le double-bémol ♭♭ la baisse d'un ton.—

ROZDZIAŁ VII.
O Tonie Głównym.

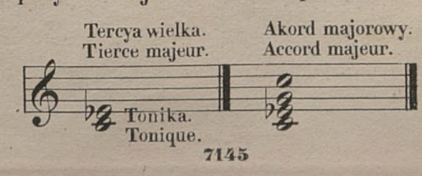
Dwa są rodzaje tonu głownego: ton majorowy i ton minorowy.—

Ton majorowy jest ten, w którym liczy się dwa tony całe od pierwszéj nuty gammy zwanéj tonika, do trzeciéj czyli tercyi wielkiéj; jak to ma miejsce w gammie z C w Rozdziale V przytoczonej.—

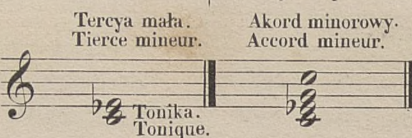
PARAGRAPHE VII.
Du Mode.—

On distingue deux genres de Mode: le mode majeur et le mode mineur.—
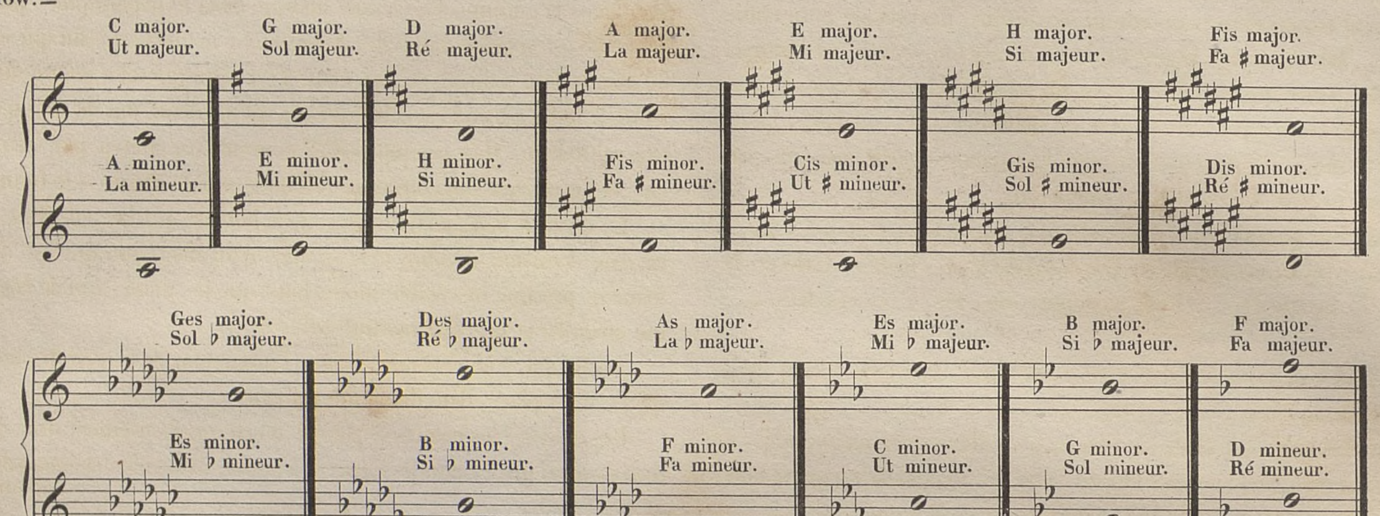
Le mode majeur est celui où, comme dans la gamme d'ut naturel, que nous avons donnée Paragraphe V, on compte deux tons de la première note appelée tonique, à la troisième ou tierce.—



Ton minorowy jest ten, w którym od toniki do trzeciéj albo tercyi, jest tylko półtora tonu.—

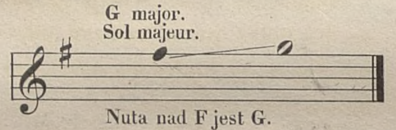


Ton minorowy nazywa się spokrewniony z tonem majorowym, kiedy jest oznaczony przy kluczu przez tę samą liczbę krzyżyków lub bemolów.—



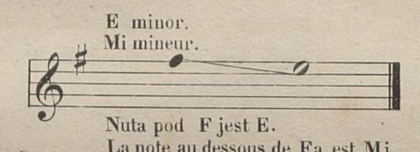
Każdy ton majorowy lub minorowy, nosi nazwisko toniki swojéj gammy.—

Tonika tonu majorowego utworzonego z krzyżyków, jest nuta nad ostatnim krzyżykiem położonym przy kluczu.



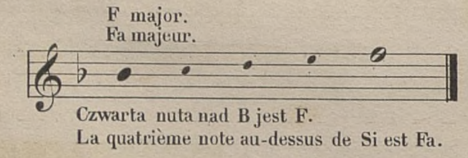
Nuta nad F jest G.
La note au-dessus de Fa est Sol.

Tonika tonu minorowego, jest przeciwnie nutą pod ostatnim krzyżykiem.—



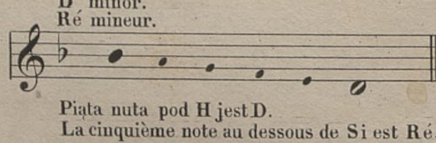
Nuta pod F jest E.
La note au dessous de Fa est Mi.

Tonika tonu majorowego utworzonego z bemolów, jest czwarta nuta nad ostatnim Bemolem.



Czwarta nuta nad B jest F.
La quatrième note au-dessus de Si est Fa.

Tonika tonu minorowego spokrewnionego, jest piąta nutą pod ostatnim Bemolem.—



Piąta nuta pod H jest D.
La cinquième note au dessous de Si est Ré.

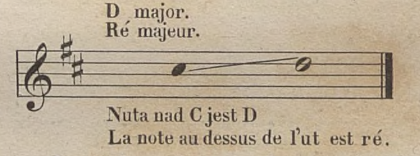
Tony, które nie mają przy kluczu ani krzyżyka, ani bemolu, są: C naturalne majorowe, i jego ton spokrewniony A minor.—

Le mode mineur est celui où, de la tonique à la troisième ou tierce, il n'y a qu'un ton et demi.—

Un ton mineur est dit relatif d'un ton majeur, lorsqu'il est designé à la clef par le même nombre de dièzes ou de bémols.—

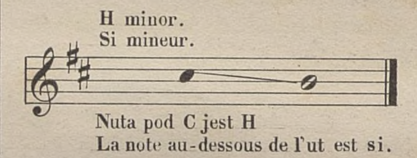
Chaque ton majeur ou mineur, porte le nom de la tonique de sa gamme.—

La tonique du ton majeur formé avec des dièzes, est la note au-dessus du dernier dièze posé à la clef.



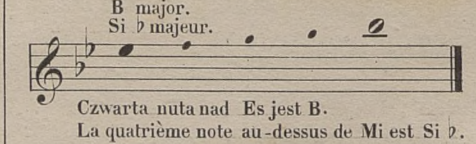
Nuta nad C jest D
La note au dessus de l'ut est ré.

La tonique du ton mineur relatif, est au contraire la note au-dessous du dernier dièze.—



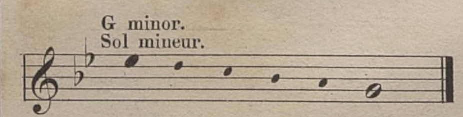
Nuta pod C jest H
La note au-dessous de l'ut est si.

La tonique du ton majeur formé avec des Bémols, est la quatrième note au-dessus du dernier Bémol.



Czwarta nuta nad Es jest B.
La quatrième note au-dessus de Mi est Si ♭.

La tonique du ton mineur relatif, est la cinquième note au dessous du dernier Bémol.



Piąta nuta pod E jest G.
La cinquième note au dessous de Mi est Sol.

Les tons, qui ne portent à la clef ni dièze ni bémol sont; Ut naturel majeur, et son ton relatif La mineur.—

ROZDZIAŁ VIII.

O Uderzeniu czyli wymawianiu nut.

Najwyższą przyjemnością w muzyce jest rozmaitość; z téj to zasady przyjęto rozmaite sposoby uderzania, czyli, że tak powiem, wymawiania nut. Wymawianie, inaczéj jeszcze wybieranie, prowadzi za sobą czystość, lekkość i pewność w wykonaniu.—

Trzy są sposoby uderzenia: oderwany, ostry i ciągniony, albo raczej łączony.—

Oderwać nutę, jest to uderzyć ją bardzo krótko, ostro i dobitnie; wymawianie takie nuty oznacza się kréską (I).—
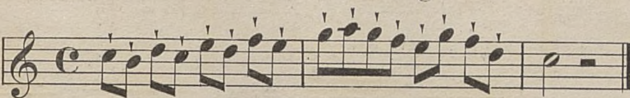
PARAGRAPHE VIII.

Des Articulations.

Le plus grand agrément dans la musique est la variété; c'est ce principe qui a fait admettre plusieurs façons diverses d'articuler les notes.— L'articulation produit aussi la netteté, la légèreté, et l'aplomb dans l'exécution.—
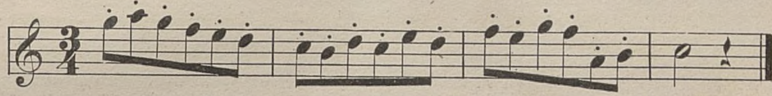
Il y a trois sortes d'articulations: le détaché, le piqué et le coulé.—

Détacher une note, c'est l'attaquer avec précision et sécheresse; on désigne cette articulation par une virgule (I).—
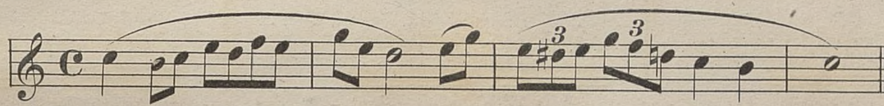


Uderzenie ostre wykonywa się z mniejszą dobitnością, aniżeli oderwane; oznacza się ono punktem nad, lub pod nutą.—

Le piqué est exécuté avec moins de sécheresse que le détaché; on le désigne par un point au dessous ou au dessus de la note.—
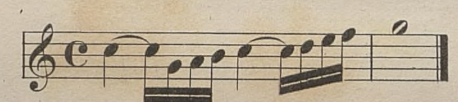


Wymawianie ciągnione polega na przeciągłém uderzeniu i łączeniu tonów między sobą; oznacza się linią krzywą.—

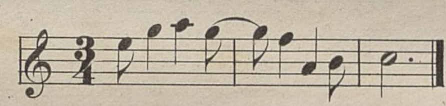
Le coulé consiste à marier et à unir plusieurs sons entre eux; on le désigne par une ligne courbe.



Łuk ⁀ przybiera nazwisko synkopy, kiedy łączy dwie nuty jednakowe, z których jedna w tempie słabym, druga w tempie mocnym tegoż samego taktu, lub dwóch taktów po sobie idących; wtenczas te dwie nuty mają tylko jedno uderzenie; to jest piérwsza się uderza, a druga bez uderzenia przetrzymuje się tylko.—

Le coulé ⁀ prend le nom de syncope, lorsque la liaison est posée sur deux notes semblables qui sont placées, l'une au temps faible, l'autre au temps fort de la même mesure, ou de deux mesures consécutives;— alors ces deux notes ont le même battement, c'est-à-dire la première est battue, et la seconde se retient.—





ROZDZIAŁ IX.

O nutach służących do ozdoby.

Nuty służące do ozdoby, jak to samo ich nazwanie wskazuje, są te, które nie będąc wcale potrzebnemi do melodyi, służą jednakże do jéj ozdoby i upiększenia, a często do usunięcia jednostajności. Jest ich kilka rodzajów: mała nuta albo appogiatura, tryle i grupetti.—

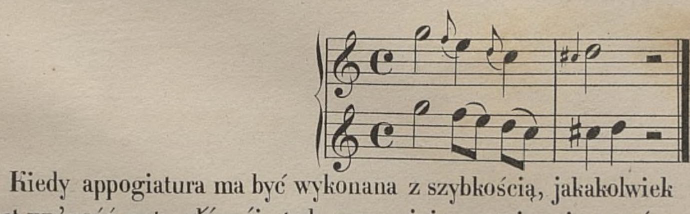
Appogiatura czyli mała nuta, jest ozdoba która się kładzie nad, albo pod nutą główną. Jeżeli jest pod nutą, tedy nie powinna być więcéj jak na pół tonu odległą.— Mała nuta znaczy zwykle połowę nuty głównéj; są jednak przypadki w których i więcéj znaczy.

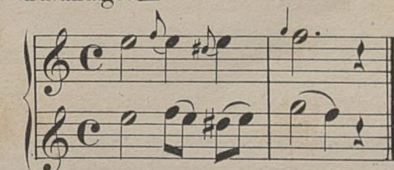
PARAGRAPHE IX.

Des notes d'agrément.

Les notes d'agrément, comme leur nom même l'indique, sont celles, qui sans être absolument essentielles à la mélodie, servent néanmoins à l'orner, à l'embellir et souvent à en faire disparaître l'uniformité; on en compte plusieurs espèces: la petite note ou appogiatura, le trille et le grupetto.—

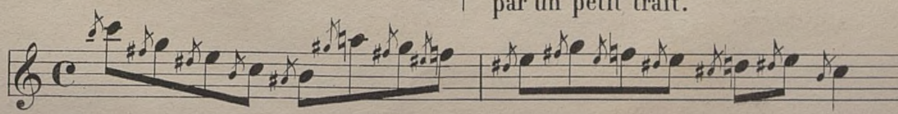
L'appogiatura est un agrément qui se pose au dessous ou au dessus de la note principale. Au-dessous, elle ne doit jamais être qu'à un demi ton de distance.— La petite note vaut ordinairement la moitié de la note principale; il est des cas cependant, où elle vaut d'avantage.—





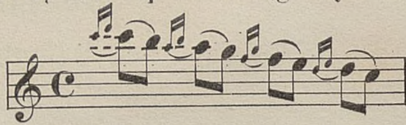
Kiedy appogiatura ma być wykonana z szybkością, jakakolwiek jest ważność nuty głównéj, tedy zwyczajnie przecina się u góry małą kréską.—
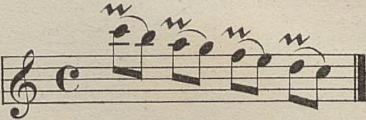
Quand l'appogiatura doit être exécutée avec rapidité, quelle que soit la valeur de la note principale, il est d'usage de la traverser par un petit trait.



Podwójna nutka wykonywa się lekko i sposobem ciągnionym. —

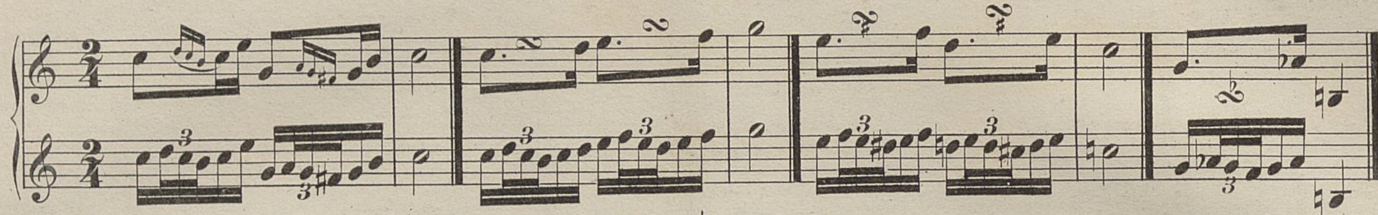
La double petite note s'articule avec légèreté et en la coulant. —
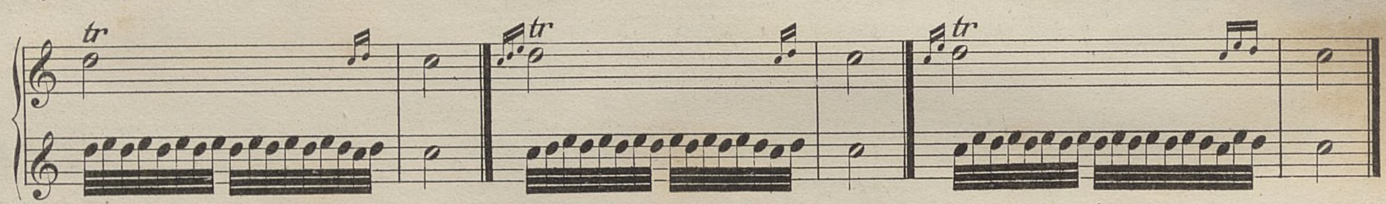




Grupetto, czyli inaczej poprzednik, jest to ozdoba złożona z trzech nutek umieszczonych przed, albo po nucie głównej. — W pierwszym przypadku nutki się piszą, w drugim zaś wyrażają się znakiem ∞. —

Le grupetto est un agrément formé de trois petites notes, qui se placent devant ou après une note principale. Les petites notes s'écrivent dans le premier cas, dans le second on ne les indique que par le signe ∞. —



Tryl, niewłaściwie kadencyą (spadkiem) mazwany, jest uderzenie na przemian dwóch nut w gammie po sobie idących. — Składa się on z nuty głównéj napisanéj, i z nutki którą sobie nad nią wyobrażamy. — Tryl oznacza się dwiema literami *tr*. —

Le trille, improprement appelé cadence, est le battement alternatif de deux notes qui se suivent dans la gamme. Il se compose de la note principale qui est écrite, et d'une petite note qu'on suppose au-dessus. Le trille s'indique par les deux lettres *tr*. —
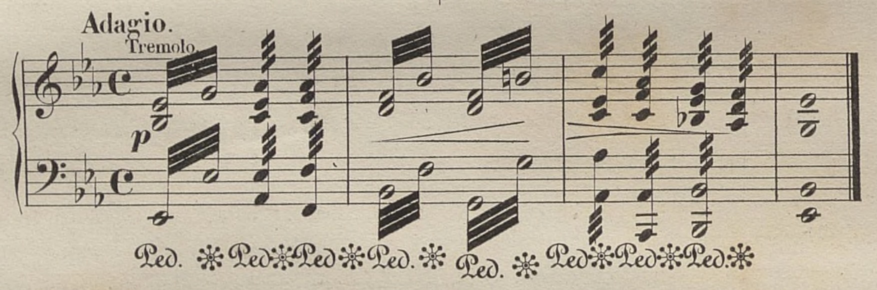


O Tremolo.

Tremolo wymaga na przemian, a częstokroć i razem, wiele zręczności i siły. Dokładnie wykonany, naśladuje przedłużone dźwięki organów lub orkiestry. — Oto różne sposoby jego pisania:

Du Trémolo.

Le trémolo exige tour-à-tour, et souvent à la fois, beaucoup de souplesse et de force. Exécuté parfaitement, il imite le prolongement des sons de l'orgue ou de l'orchestre. Voici les différentes manières de l'écrire. —



ROZDZIAŁ X.

O Akcentach.

Akcenta służą do urozmaicenia różnych części sztuki muzycznéj, a to przez zmiany mocy i słodyczy, śmiałości i wdzięku. Odcienia te dają śpiewowi kolor i charakter właściwy, pozbawiają go monotonii i powiększają uczucie które wyraża. —

Akcenta oznaczają się znakami albo wyrazami włoskiemi. —

Znak < oznacza że dźwięk ma być wzmacniany stopniowo. —

Znak > oznacza że dźwięk ma słabnąć stopniowo.

Połączenie dwóch znaków <> oznacza, że ustep zaczyna się łagodnie, wzmacnia się aż do połowy, a potém słabnie zwolna aż do końca. —

Znak > umieszczony na jednéj nucie, oznacza iż trzeba te nutę z szczególnym oddać przyciskiem. —

Wyrazy których się w tymże samym celu używa, daleko są liczniejsze; oto lista główniejszych, wraz z ich znaczeniem.

PARAGRAPHE X.

Des accens.

Les accens servent à varier les diverses parties d'un morceau de musique, par des altérations de force et de douceur, de hardiesse et de grâce. Ces nuances donnent au chant la couleur et le caractère qui lui sont propres; elles en bannissent la monotonie, et ajoutent au sentiment qu'il exprime. —

Les accens s'indiquent par des signes ou par des mots italiens. —

Le signe < marque que le son doit être augmenté progressivement. —

Le signe > qu'il doit être diminué de la même manière. —

La réunion de ces deux signes <> exprime que le passage doit être commencé doux et augmenté jusqu'à la moitié, puis être diminué insensiblement jusqu'à la fin.

Le signe > placé sur une seule note, indique qu'il faut l'accentuer d'une manière particulière. —

Les mots dont on se sert pour le même objet, sont en plus grand nombre; voici la liste des principaux avec leur signification.

Piano.	albo po prostu piérwsza litera / ou simplement la première lettre *p*	łagodnie, cicho. / doux, faible.
Pianissimo.	albo po prostu dwie litery / ou simplement deux *pp*	bardzo łagodnie i bardzo cicho. / très-doux et tres-faible.
Dolce.	albo / ou *dol.*	słodko, nadzwyczaj łagodnie. / avec douceur.
Forte.	albo / ou *f*	mocno. / fort.
Fortissimo.	albo / ou *ff*	bardzo mocno. / très-fort.
Mezzo forte.	albo / ou *mf*	w połowie mocno. / demi-fort.
Rinforzando.	albo / ou *Rinf.* albo / ou *rfz*	wzmacniając, lecz bez twardości. / en renforçant, mais sans brusquerie.
Sforzando.	albo / ou *sf, sfz*	mocno i nagle uderzyć ton. / en forçant subitement le ton.
Crescendo.	albo / ou *cresc.*	stopniowo coraz mocniéj. / en augmentant progressivement de force.
Decrescendo.	albo / ou *decres.*	stopniowo coraz słabiéj. / en diminuant de force. —
Smorzando.	albo / ou *smorz.*	stopniowe niknienie tonu. / en laissant mourir le son peu-à-peu.
Espressivo.		z czuciem i wyrazem. / expressif.
Affettuoso.		z czuciem i słodką melancholią. / affectueux. —
Maestoso.		wspaniale. / majestueux.
Cantabile.		śpiewnie, z gustem i wdziękiem. / chanter avec goût et grâce.
Con espressione.		z czuciem, z przejęciem. / avec expression.

Legato.	zwięźle, gładko. / lié.
Leggiero.	lekko. / léger.
Con anima.	z duszą. / avec âme.
Con spirito.	z duchem, lotnie. / avec esprit.
Con grazia.	z wdziękiem. / avec grâce.
Con gusto.	z gustem. / avec goût.
Con delicatezza.	delikatnie. / avec délicatesse.
Con fuoco.	z ogniem. / avec feu.
Con forza.	z mocą. / avec force.
Con calore.	namiętnie. / avec chaleur.
Con brio. albo / ou brioso	świetnie. / avec du brillant.
Agitato.	żywo, ruchliwie. / agité.
Scherzando.	żartując. / en badinant.
Mosso.	ożywczo. / animé.
Sempre.	zawsze. / toujours.

etc. etc.

ROZDZIAŁ XI.

O odsyłaczach, znakach powtarzania, o spoczynku, o linii oznaczającéj oktawę i skróceniach.

Odsyłacz który się wyraża za pomocą znaku 𝄋, oznacza, iż trzeba wrócić do innego podobnego znaku i grać daléj aż do wyrazu koniec (fine). — Gdy się odsyła grającego do samego początku sztuki muzycznéj, wtedy zwykle używa się dwóch liter D. C. które są skróceniem wyrazów włoskich Da Capo. —

Rozmaite części sztuki rozdzielają się podwójną laską 𝄁. —

Skoro się do niéj dodaje punkta; :𝄁 lub 𝄁: wtedy zowie się powtórnikiem, i oznacza że część od strony punktów leżąca, powinna być powtórzona. —

Spoczynek 𝄐 oznacza, iż można zawiesić zwyczajną miarę i spocząć na nucie albo pauzie tak długo jak się podoba. —

PARAGRAPHE XI.

Du renvoi, de la reprise, du point d'orgue, de la ligne d'octave, et des abréviations.

Le renvoi qui se marque par le signe 𝄋 indique qu'il faut retourner à un autre signe semblable et continuer jusqu'au mot fin. Lorsque c'est au commencement du morceau que l'on renvoie, il est d'usage d'employer de préférence les deux lettres D. C. abréviation des mots italiens Da Capo. —

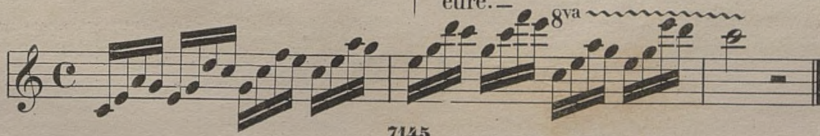
On indique les différentes parties d'un morceau par une double barre 𝄁. —

Lorsqu'on y ajoute des points, on les nomme reprises :𝄁 ou 𝄁: . — La reprise doit être répétée. —

Le point d'orgue 𝄐 indique, qu'on peut suspendre le mouvement de la mesure, et rester sur la note (ou les différentes pauses) le temps qu'on veut. —
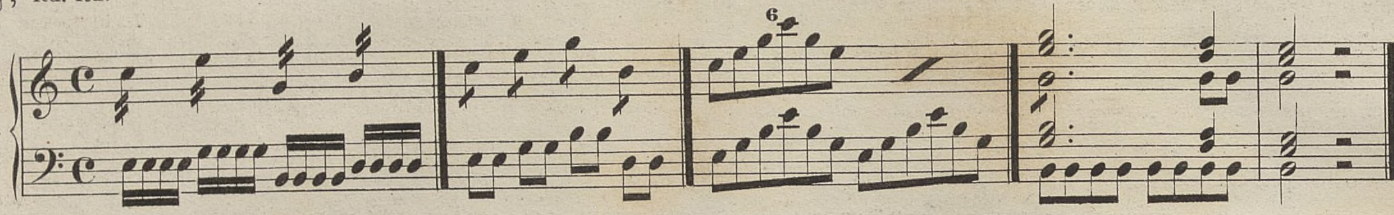
Celem uniknienia zbyt wielkiéj liczby linij dodanych, kompozytorowie mają zwyczaj pisać nuty ustępów idących zbyt wysoko, oktawą niżéj, i kłaść nad temi nutami 8va dodając znak ~~~~~ który się ciągnie tak daleko, jak ustęp powinien być grany w oktawie wyższéj. —

Pour éviter trop grand nombre de lignes supplémentaires, les compositeurs sont dans l'usage de noter les passages qui montent trop haut, une octave plus bas, et d'écrire au dessus 8va avec ce signe, ~~~~~ qui se prolonge autant que le passage doit être joué à l'octave supérieure. —



Znaków skróceniami zwanych używa się, kiedy chcemy uniknąć powtórzenia kilka razy téj saméj nuty; i tak zamiast pisania 4^{ech} C dwa razy wiązanych, używa się nuty ćwierciowéj i przekréśla się ją dwa razy; itd. itd.

On emploie des signes nommés abréviations, lorsque l'on veut éviter de répéter plusieurs fois la figure d'une même note; ainsi au lieu d'écrire quatre ut doubles croches, on se sert d'une noire, que l'on barre deux fois; etc. etc.



ROZDZIAŁ XII.

O ruchu.

Ruch czyli Tempo, jest to większa lub mniéjsza prędkość z jaką sztuka wykonaną być powinna. — Oznaczone przez autora tempo zmienić, jest to samo, co dzieło jego zeszpecić, sens zupełnie pokrzyżować, i częstokroć największe piękności zamienić w niedorzeczności. Uczeń dobrze pojąć i spamiętać powinien znaczenie następujących wyrazów włoskich:

PARAGRAPHE XII.

Du mouvement.

Le mouvement est le degré de lenteur ou de vitesse dans lequel un morceau doit être exécuté. Changer le mouvement indiqué par le compositeur, c'est dénaturer son ouvrage, semer de contre-sens et quelque-fois substituer des idées triviales ou ridicules à des véritables beautés. L'élève devra donc s'appliquer à connaître le sens que l'on attache à chacun des mots italiens suivants:

Grave	Ciężko, poważnie, oznacza ruch najpowolniejszy. Le plus lent de tous les mouvements.
Largo	Széroko, bardzo powoli i poważnie. Large, excessivement lent et sévère.
Lento	Powoli. Lent.
Larghetto	Mniéj powoli i poważnie jak Largo. Moins sévère et moins lent que Largo.
Adagio	Zwolna. Posément.
Andante	Zwolna postępując. Allant, ni trop lent, ni trop vite.
Andantino	Cokolwiek prędzéj jak Andante. Un peu moins lent qu'Andante.
Allegretto	Z umiarkowaną przyjemną żywością. Avec une certaine vivacité gracieuse et moderée.
Moderato	Umiarkowanie. Modéré.
Allegro	Wesoło i żywo. Vif et animé.
Presto	Prędko. Rapide.
Prestissimo	Jak najprędzéj. Avec une rapidité impétueuse.
Con moto	Z żywém poruszeniem. Avec mouvement.
Ritardando lub ou **Rallentando**	Zwalniając. En retardant et ralentissant le mouvement.
Ritenuto	Przetrzymując. Retenu.
Accelerando	Przyspieszając. En accélerant.
Ad libitum	Dowolnie. A la volonté de l'exécutant.
A tempo	W pierwszym ruchu. Au premier mouvement.

Ogólne prawidła grania na fortepianie.

I. O postawie ciała i ułożeniu rąk.

Fortepianista powinien siedzieć na krześle zastosowaném do jego wzrostu, a mianowicie tak wysokiém, aby ręce jego zostawały w położeniu poziomém względem klawiatury. —

Fortepianista usiąść ma w samym środku przed fortepianem, i w takiém od niego oddaleniu, aby palce jego, bez najmniéjszéj trudności, i zupełnie bez poruszenia ciała, wszystkich klawiszów dosięgać mogły. Owe bezustanne poruszenia całego ciała, są wielką wadą, przez którą gra na czystości, a postawa grającego na wdzięku traci; téj więc wady uczący wcześnie wystrzegać się powinien. Począwszy od najpierwszych ćwiczeń, niechaj ciało jego będzie nieruchome, chociaż nie sztywne, a twarz nie powinna nigdy wykrzywianiami lub poruszeniami warg wyrażać trudności, jakie palce napotykać mogą. Również ręce, lekko zaokrąglone, zawsze w spokojném i naturalném położeniu nad klawiaturą znajdować się muszą, a palce ani zbyt do siebie zbliżone, ani też zbyt oddalone, tak iżby prosto na klawisze spadały. —

Regles générales pour toucher du Piano.

I. De la position du corps et des mains.

Le Pianiste doit s'asseoir sur un siège approprié à sa taille, et assez élevé, pour que ses bras s'approchent horizontalement du clavier. —

Il se placera au milieu de l'instrument, et à une distance telle, que ses doigts puissent courir sur toutes les touches, sans éprouver aucune gêne, et sans l'obliger à déranger son corps pour la facilité du jeu. — Ces mouvements continuels sont un grand défaut, qui nuit à la pureté de l'exécution, à la grâce du maintien, et dont il importe que l'élève cherche à se garantir de bonne heure. Des ses premières études, que son corps soit immobile sans roideur, et que son visage n'exprime jamais par des contorsions ou des signes des lèvres, les difficultés que ses doigts peuvent rencontrer. Il faut que la main, légèrement arrondie, ait sur le clavier une position tranquille et naturelle; que ses doigts ne soient ni collés entre eux, ni trop écartés, de façon à tomber juste sur les touches. —

II O palcach.

Zanim uczeń przystąpi do jakiegokolwiek ćwiczenia palców, trzeba mu wytłumaczyć jak ważną jest rzeczą wykształcenie ich mechanizmu; trzeba go nauczyć, że ruch palców powinien być swobodny, przy zupełnéj spokojności dłoni, a tém bardziéj ramion. Jest to jedyny sposób nabycia potrzebnéj lekkości, miękkości i przyjemnego a razem pełnego tonu.—

Uczeń nie powinien grze swojéj chcieć większą moc nadać, jak mu siła palców dozwala; bo tym sposobem tylkoby je osłabiał, nie nadając im bynajmniéj pożądanéj sprężystości, a gra jego stałaby się prócz tego niezgrabną, ciężką i nienaturalną. Gra tak zwana effektowa, temu tylko dozwoloną być może, czyje ręce przez ciągłe ćwiczenia dostatecznie już są umocnione; z początku zaś trzeba się ograniczać na grze prostéj, gładkiéj i nie wiele cieniowanéj.—

III O palcowaniu.

Gdyby fortepian miał tylko 10 klawiszów, każdy palec miałby osobny odpowiedni sobie klawisz, nad którym ciągle zostając, mógłby weń z szybkością i bez obawy pomylenia się uderzyć. Lecz ponieważ tak nie jest, trzeba więc koniecznie aby każdy palec wielką ilość różnych nut oddawał, a tém samém często położenie swe zmieniał; trzeba aby szybkość rąk, z jaką po całéj klawiaturze biegają, pokonywała trudność wynikającą z wielkich odległości.— Oczywistą jednak jest rzeczą, że im naturalniéj jeden palec po drugim następuje, im rzadsze i pewniejsze poruszenia ręki, tém mniéj spotkamy trudności w wykonaniu jakiéj sztuki. Na téj zasadzie polegają wszelkie sposoby palcowania; najlepszy z nich będzie ten, który, trzymając sie powyższéj zasady, najbardziéj ułatwi bieg palców, a tém samém najdogodniéjszym okaże się dla ręki.— Dobre palcowanie miłe jest palcom grającego, i obudza wnim nawet poniekąd uczucie i żądzę doskonałości.

Mamy pewną liczbę passażów, które stałem ulegają prawidłom, np. gammy majorowe i minorowe itd; lecz daleko większa liczba wymaga koniecznie, aby miéć wzgląd na charakter danéj do grania sztuki. Passaż silny potrzebuje częstokroć palcowania nieregularnego, dla tego, że wtenczas palce mocniejsze muszą przemagać nad słabszemi. To samo ma miejsce w muzyce poważnéj trzy i czterogłosowéj, lub też w muzyce obfitéj w modulacye; albowiem nuty różnéj wartości, wykonywane jedną i tą samą ręką, nie zawsze pozwalają palcom układać się i poruszać podług najnaturalniejszego ich następstwa.—

Jakiekolwiek jednak podane być mogą w tym względzie prawidła, nigdy one dostatecznemi nie będą, aby uczeń podług nich sam sobie dobre utworzył palcowanie. Wzorowe przykłady daleko korzystniejszemi w téj mierze dla niego będą, niż ogólne prawidła, których zastosowanie częstokroć byłoby dla niego nader trudne.— Takie przykłady podajemy uczniowi w szkole niniejszéj, wskazując jak najdokładniéj palcowanie przy każdém ćwiczeniu. Prócz tego powinien nauczyciel przy każdéj sztuce mającéj służyć do wprawiania dla ucznia, również dokładne palcowanie wypisać, a nie dawać mu takiéj, która pierwiastkowo nie była dla fortepianu przeznaczoną. Układane na fortepian Symfonie, Uwertury itd. częstokroć mozolnego wymagają palcowania, które nawet szkodliwém stać się może dla ręki poczynającego.—

II Des doigts.

Avant d'exercer d'aucune manière les doigts de l'élève, il conviendrait de lui faire sentir la grande importance qu'il faut attacher à leur mécanisme; lui enseigner que leurs mouvements doivent être indépendants, ne jamais venir du poignet et à plus forte raison des bras. C'est le seul moyen d'acquérir da la légéreté, du moelleux, un son agréable sans dureté ni sécheresse.—

Que l'élève évite avec soin de mettre dans son jeu plus de force, que ses doigts ne le lui permettent: se serait le moyen de les affaiblir et non de leur donner le degré de vigueur qui peut leur manquer encore; son exécution serait de plus, lourde, pesante et convulsive. Ce qu'on nomme un jeu à effet, est permis seulement au pianiste dont les mains ont été suffisamment fortifiées par l'étude; jusques là, il doit se borner à un jeu simple, uni et peu nuancé.—

III Du doigter.

Si le Piano n'avait que dix touches, chaque doigt aurait nécessairement la sienne propre, sur laquelle il resterait suspendu pour la frapper avec rapidité et sans crainte d'erreur. Comme il n'est point ainsi, il faut nécessairement que les mêmes doigts servent à rendre un grand nombre de notes différentes, qu'ils soient souvent déplacés, et que la promptitude des mains, pour les porter sur toute l'étendue du clavier, remédie à la longueur des distances. Mais il est facile de comprendre, que plus les doigts se succéderont naturellement l'un à l'autre, plus les mouvements de la main seront rares et gradués, moins l'exécution d'un morceau présentera de difficultés. C'est sur ce principe que sont établis tous les systèmes du doigter. Le meilleur sera donc celui qui, en y restant fidèle, facilitera le mieux le passage et se présentera le plus agréablement aux mains. Un bon doigter charme et flatte les doigts du pianiste, il inspire en quelque sorte le sentiment et le désir de la perfection.—

Il est un certain nombre de passages qui sont soumis à un calcul rigoureux, par exemple: les gammes majeures et mineures etc; mais dans un plus grand nombre d'autres, on est obligé d'avoir égard au caractère du morceau. Un passage vigoureux exige quelque-fois un doigter irrégulier, par la préférence qu'il faut accorder aux doigts forts sur les doigts faibles. Il en est de même de la musique sévère, à trois ou quatre parties, de la musique riche en modulations: les valeurs diverses dont est chargée une seule main, ne permettent pas toujours de placer et de faire mouvoir les doigts dans leur succession la plus naturelle.—

Mais ce n'est point par des théories de ce genre, plus ou moins développées, que l'élève pourra se former un doigter réunissant les diverses qualités dont je viens de parler. En cette manière, de bons exemples lui seront plus utiles que des règles générales, dont il aurait peine souvent à faire l'application. J'ai essayé de lui donner ces exemples en notant soigneusement le doigter de tous les morceaux ou exercices de ma méthode. Qu'il fasse doigter également par son professeur toute la musique qu'il aura à jouer dans ses études, et qu'il s'interdise celle qui n'aurait pas été écrite, dans son origine, pour le piano. Les symphonies, ouvertures, quatuors etc. arrangés, exigent souvent des doigters pénibles, capables de nuir à une main novice.—

IV. O takcie.

Takt jest duszą muzyki; bez niego najpiękniejsze i najrzadsze przymioty, tak wrodzone jako i przez pracę nabyte, zupełnie stają się bezużytecznemi. Dlatego też ciągle napominać trzeba ucznia, aby się do niego stosował jak najściśléj; tém bardziéj, iż powszechnie zarzucają fortepianistom, a częstokroć bardzo słusznie, że w tej najważniejszej części sztuki są nader nieudolni. Takt wspiera artystę w pasażach trudnych, umacnia jego palce, i nadaje grze ową pewność, bez któréj nie masz dobrego wykonania.

Prawidła porządnego postępowania w nauce muzyki.

Uczeń chcący czynić rzeczywiste postępy w grze fortepianowej, powinien najmniéj 3 godziny dziennie poświęcać ćwiczeniu się jak najpracowitszemu. Nie konieczna, aby te godziny bez przerwy po sobie następowały; owszem, lepiéj jest takowe rozdzielać i między niemi w ciągu dnia należyte czynić przestanki, w którychby palce odpoczynku, a umysł rozrywki użyć mogły. Ciągła i nieprzerwana bowiem praca, wznieca prawie zawsze pewien rodzaj wstrętu, psuje rękę i niszczy w uczniu chęć do dalszych usiłowań.—

Piérwsza godzina powinna być poświęcona ćwiczeniom pięciu palców i gammom; w dwóch następnych uczeń może się zająć innemi sztukami, wybranemi przez nauczyciela stósownie do jego usposobienia.

Przy wszystkich tych ćwiczeniach uczeń powinien jak najściśléj uważać na takt, o którego ważności już wyżéj wspomniałem. Aby każdej nucie nadać właściwą wartość, musi grający, zaraz od samego początku każdą część taktu liczyć głośno i jak można najrówniéj. Fortepianista wpada częstokroć w błąd prędkiego grania, tam, gdzie tempo zupełnie jest wolne; a to dlatego, że instrument jego nie posiada własności przeciągania dźwięku długiéj nuty; lecz bardzo wystrzegać się powinien takiego przyzwyczajenia, które najgorsze skutki za sobą pociągnąć może, i nie puszczać nigdy klawisza przed upływem wartości nuty, chociażby nawet dźwięku wcale już słyszeć nie było. Szczególniéj na to uważać trzeba w muzyce kilkogłosowej, gdzie jedna ręka, jakeśmy wspomnieli, grać musi nuty różnéj wartości.—

Jednak, unikając tego błędu, nie powinniśmy wpadać w błąd przeciwny, trzymając palec na klawiszu dłużéj nad potrzebę. Polecam tu ćwiczeniana pięć palców poniżéj umieszczone.—

W pasażach silnych, w crescendo, przy końcu gammy, a szczególniéj przy końcu ustępu, uczeń zazwyczaj w prędsze wpada tempo. Taki błąd nietylko osłabia ręce, ale pociąga za sobą częste przerywania, które ucznia zawstydzają, a w słuchaczach bardzo przykre wzbudzają uczucie. Tego błędu grający się ustrzeże, wstrzymując nieco palce w takich miejscach.—

Sztuka podana uczniowi do grania, któréj on jeszcze nie zna, zawsze powinna być wykonywana w ruchu umiarkowanym, aby jak najściśléj trzymać się mógł taktu i dobrze uważać na wszelkie znaki przypadkowe, służące do oznaczenia expressyi lub miary.

Aby otrzymać potrzebną równość i zupełną zgodność w pasażach które obie ręce razem wykonywają, jest rzeczą konieczną grać je każdą ręką z osobna, szczególniéj zaś lewą, która zawsze jest słabszą.

IV. De la mesure.

La mesure est l'âme de la musique; sans elle les qualités les plus précieuses et les plus rares, cellesque donne la nature, comme celles que l'étude seule fait acquérir, demeurent absolument inutiles. Aussi ne saurait-on pas trop recommander aux jeunes élèves de s'y asservir avec scrupule; d'autant plus, que l'on reproche à la plupart des pianistes, et trop souvent avec raison, de posséder fort peu cette partie essentielle de l'art. La mesure soutient le pianiste dans les passages difficiles, fortifie les doigts d'une manière sensible, et donne seule l'assurance nécessaire à une bonne exécution.—

Conseils sur la manière de bien étudier.

L'élève qui voudra faire de véritables progrès sur le Piano, devra consacrer au moins trois heures par jour à une étude consciencieuse. Je n'exige pas que ces trois heures soient consécutives; il est mieux, au contraire, qu'elles soient distribuées dans les diverses parties de la journée, et que l'on mette autant que possible, entre les exercices un intervalle suffisant pour reposer les doigts et distraire l'esprit. Un travail sans interruption finit presque toujours par perdre son intérêt, rebuter les mains, et décourager.—

La première heure doit appartenir aux exercices pour les cinq doigts et aux gammes; on pourra employer les deux autres heures aux morceaux de musique que le professeur aura choisis suivant la force de l'élève.

En se livrant à ces études, le jeune pianiste n'oubliera jamais d'observer fidèlement la mesure dont je lui ai déjà fait connaître l'extrême importance. Pour donner à chaque note la juste valeur qui lui appartient, il est nécessaire que, dès le principe, il compte chaque temps tout haut et bien également. Les pianistes sont quelquefois entraînés à presser dans les mouvements lents, par l'insuffisance de leur instrument à soutenir les longues valeurs; mais ils doivent se tenir en garde contre une habitude qui aurait les plus funestes conséquences, en ne quittant la touche, que lorsque la valeur de la note est expirée, quand même le son aurait cessé depuis longtemps de se faire entendre. C'est surtout dans la musique à plusieures parties, où, comme je l'ai dit plus haut, la même main est chargée de valeurs diverses, qu'il est essentiel de se conformer à cette règle.—

Pour éviter ce défaut il ne faudrait pas tomber dans l'excès opposé, et laisser le doigt sur la touche plus qu'il n'est nécessaire. Je recommande à cet effet de travailler avec le plus grand soin les premières études pour les cinq doigts, qui sont placées ci-dessous.—

Dans les passages agités, les crescendos, à la fin d'une gamme, d'un trait rapide, et généralement même à la fin des phrases, l'élève est toujours porté à presser le mouvement. Ce genre de faute non seulement affaiblit les mains, mais encore occasionne une multitude d'interruptions qui humilient l'exécutant et font éprouver aux auditeurs le sentiment le plus pénible. On s'en garantira en ayant soin de retenir toujours un peu les doigts dans ces sortes de passage.—

Un morceau nouveau pour l'élève doit toujours être étudié dans un mouvement modéré, afin qu'il puisse suivre sévèrement la mesure et bien remarquer les divers signes accidentels ou accessoires, qui servent à indiquer les articulations, ou les mesures.—

Pour obtenir une grande égalité et un parfait ensemble dans les passages qui demandent le concours des deux mains, il est nécessaire de les exercer souvent séparément, la main gauche surtout, qui est la plus faible.—

Wielu młodych fortepianistów mniema, iż przyspieszą postęp swój w grze, wybierając sztuki siły ich przechodzące. W wielkim są oni błędzie, gdyż tym sposobem tracą wkrótce dobre przymioty już nabyte, osłabiają i psują ręce, a nakoniec niszczą nawet w sobie uczucie dobrego wykonania. Zawsze trzeba wybierać sztuki odpowiednie zdolnościom, i nie ubiegać się za muzyką modną, w której znajdujemy trudności nagromadzone z prawdziwie dziecinną przesadą, ale mieć na szczególnej uwadze tę prawdę, że postępowaniem rozsądném i wytrwałém prędzéj i pewniéj do celu dojdziemy, aniżeli pośpiechem, nieporządnym i przerywanym częstemi uchybieniami.—

Nie rozumiém jednak przez to, aby uczeń przy ćwiczeniu sie zbyt trwożliwie postępował, i dla większéj pewności w każdym ustępie z osobna się wprawiał. W ćwiczeniu powinna być, tak jak w samém wykonaniu, pewna swoboda, i dlatego radzę, aby sztukę któréj się uczy, jak najmniéj rozdzielał na drobne części.—

Wszakże i to prawidło licznym podlega wyjątkom, do których się trzeba stósować. I tak, najłatwiejsze na pozór sztuki zawierają częstokroć jakieś szczególnego rodzaju trudności, już to w palcowaniu, już w takcie itd. Takie to miejsca uczeń z największą troskliwością wypracować i niejako w pamięć sobie wrazić powinien; bo jeżeli to tylko ciągle powtarzać będzie, co na piérwsze spojrzenie łatwo poznał, nie uczyni żadnego postępu i nie nabędzie równości w wykonaniu jednéj sztuki.—

Nim uczeń dojdzie do pewnego stopnia doskonałości na swoim instrumencie, nie powinien grać z pamięci; późniéj, z korzyścią nawet, od prawidła tego odstępować może.—

Chcąc sztukę zrozumiale dla słuchacza odegrać, najprzód sam grający dobrze ją zrozumieć powinien, pojąć mysli autora, i nadać im właściwy charakter, słowem oddać je z należnym wyrazem.—Lecz nie trzeba sądzić, jak to niektórzy czynią, że wyraz czyli expressya, znaczy grę namiętną lub mdlejącą, w któréj oczy, ramiona i całe ciało konieczny mają współudział. Nic bardziéj nie trudzi i nie jest śmieszniejszém, jak ta chęć ciągłego popisywania się z czuciem. Grać z expressyą jest nie co innego, jak tylko nadać każdemu passażowi właściwą mu barwę, a ponieważ ta barwa może być na przemiany ponurą, żywą, bladą, jednostajną i porywającą, czasami nawet twardą i surową, przeto wykonanie powinno umiejętnie odbijać wszystkie te odcienia.—

Przestroga niezbędna.

Przed zaczęciem jakiéjkolwiek sztuki, powinien grający zadać sobie te trzy pytania:

1. Z jakiego tonu mam grać, t.j. ile jest przy kluczu ♯ lub ♭?—
2. W jakim takcie sztuka jest napisana?—
3. Jaki ma ruch, czyli tempo?—

Bien de jeunes pianistes s'imaginent hâter leurs progrès, en faisant choix de morceaux au-dessus de leur force; ils se trompent grossièrement, car ils perdent par là, en peu d'instants, les bonnes habitudes précédemment prises, s'énervent et se faussent la main, et finissent même par détruire en eux tout sentiment de la bonne exécution. Choisissez toujours vos morceaux d'après vos capacités; méfiez-vous de la musique à la mode, où l'on entasse les difficultés avec une affectation puérile; et pénétrez-vous de la vérité, que l'on arrive plus vite au but par une marche sage et soutenue, que par une course désordonnée et interrompue par des chûtes fréquentes.—

Ce n'est pas à dire qu'il faille travailler trop timidement, et, pour plus de sureté, phrase par phrase. Je veux de la franchise dans l'étude comme dans l'exécution, et je conseille de détailler le moins possible les morceaux que l'on prépare.—

Cette dernière régle a néanmoins de nombreuses exceptions auxquelles il faut savoir se soumettre. Ainsi, les morceaux les plus faciles en apparence, présentent souvent quelque genre particulier de difficulté, soit pour le doigter, soit pour la mesure. Ce sont ces passages que l'élève doit travailler avec le plus de soin, et chercher même à graver dans sa mémoire; car ce n'est pas en étudiant à plusieures reprises ce qu'ils ont trouvé aisé au premier coup d'oeil, qu'ils pourront faire des progrés, et mettre de l'égalité dans l'exécution d'un même ouvrage.

Avant d'avoir acquis une certaine force sur l'instrument, il ne faut pas s'habituer à jouer par coeur; plus tard, on pourra s'écarter de cette défense avec avantage.—

Pour faire comprendre un morceau de musique à ses auditeurs, l'exécutant a besoin de bien le comprendre lui-même, d'en saisir le caractère, de se pénétrer des motifs de l'auteur, et de lui donner l'expression convenable. Mais il ne faut pas croire, avec certaines personnes, que le mot expression ne désigne qu'un jeu passionné et langoureux, où les yeux, les coudes, et tout le corps lui-même doivent nécessairement jouer un rôle. Il n'est rien de plus fatigant et de plus ridicule, que cette manie de vouloir toujours faire du sentiment. Jouer avec expression n'est autre chose, que donner à chaque passage la couleur qui lui est propre; et comme cette couleur peut être tour-à-tour légère, sombre, animée, pâle, uniforme, vive et saisissante, quelquefois même dure et pleine de crudité, l'exécution doit refléter avec intelligence ces nuances diverses.—

Avis essentiel.

Avant de commencer un morceau quelconque de musique, l'exécutant ne doit jamais manquer de s'adresser les trois questions suivantes:

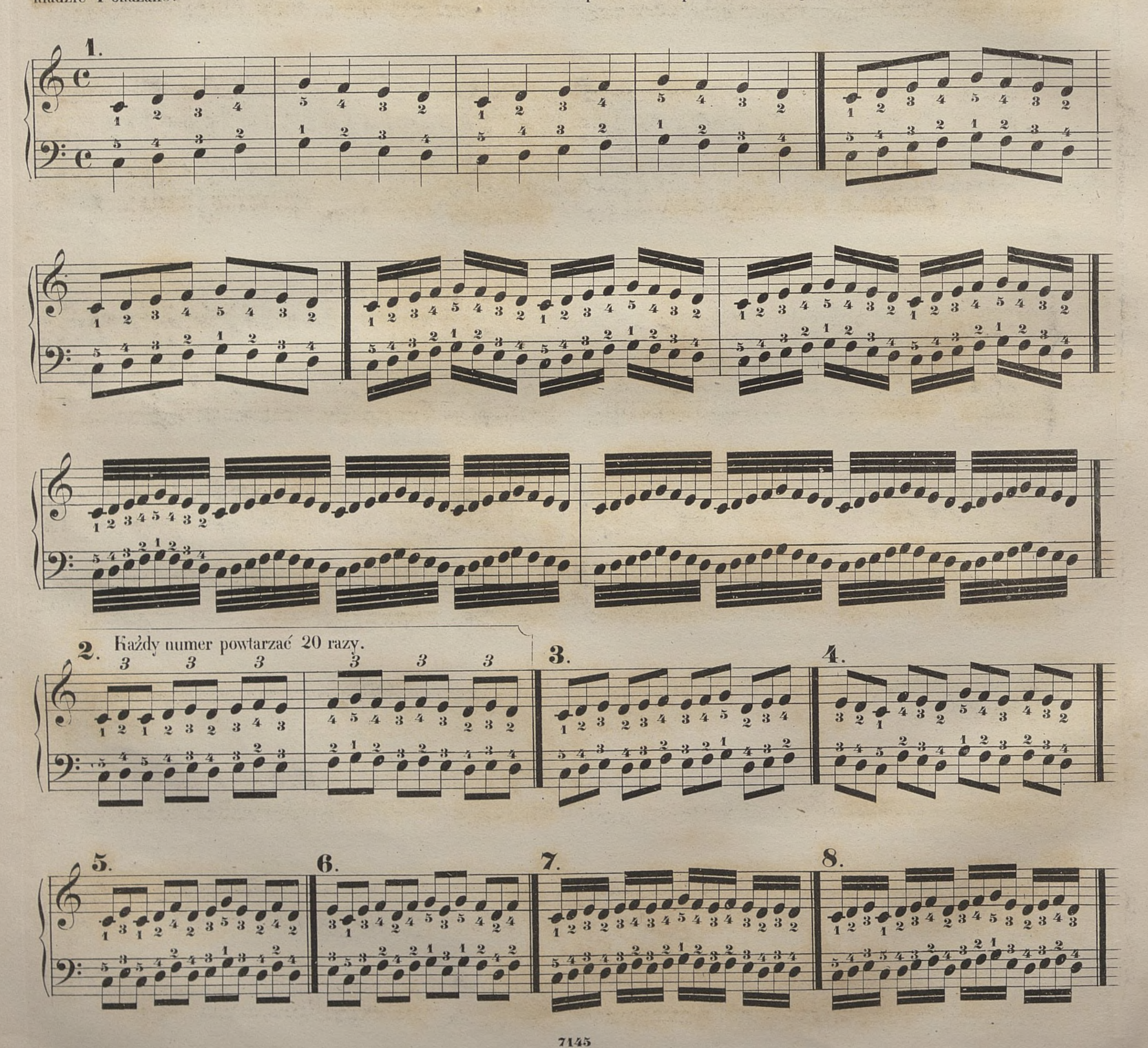
1. En quel ton vais-je jouer, c'est-à-dire, combien de ♯ ou de ♭ y a-t-il à la clef?
2. Quel est le genre de mesure de ce morceau?—
3. Quel en est le mouvement?—
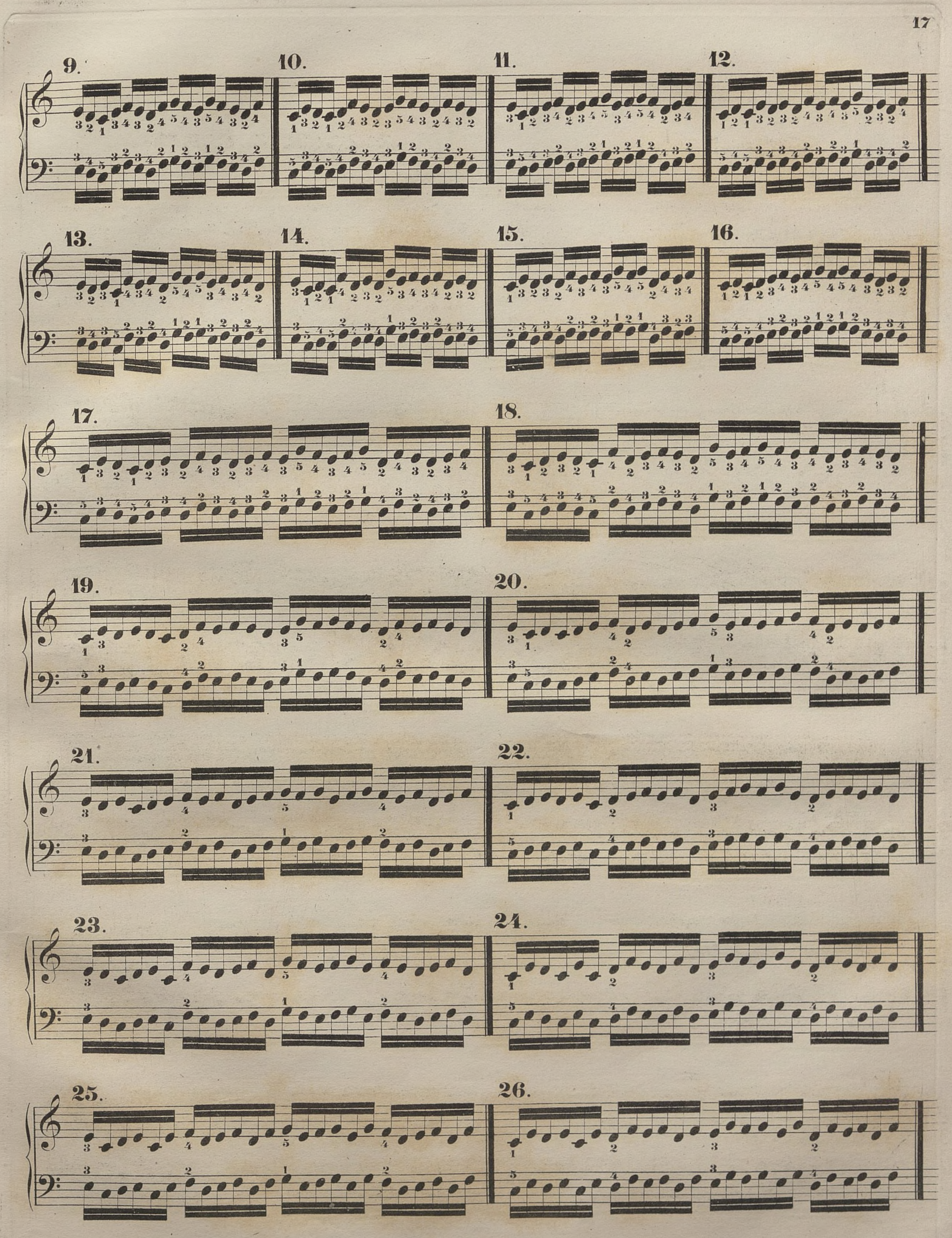
CZĘŚĆ DRUGA.

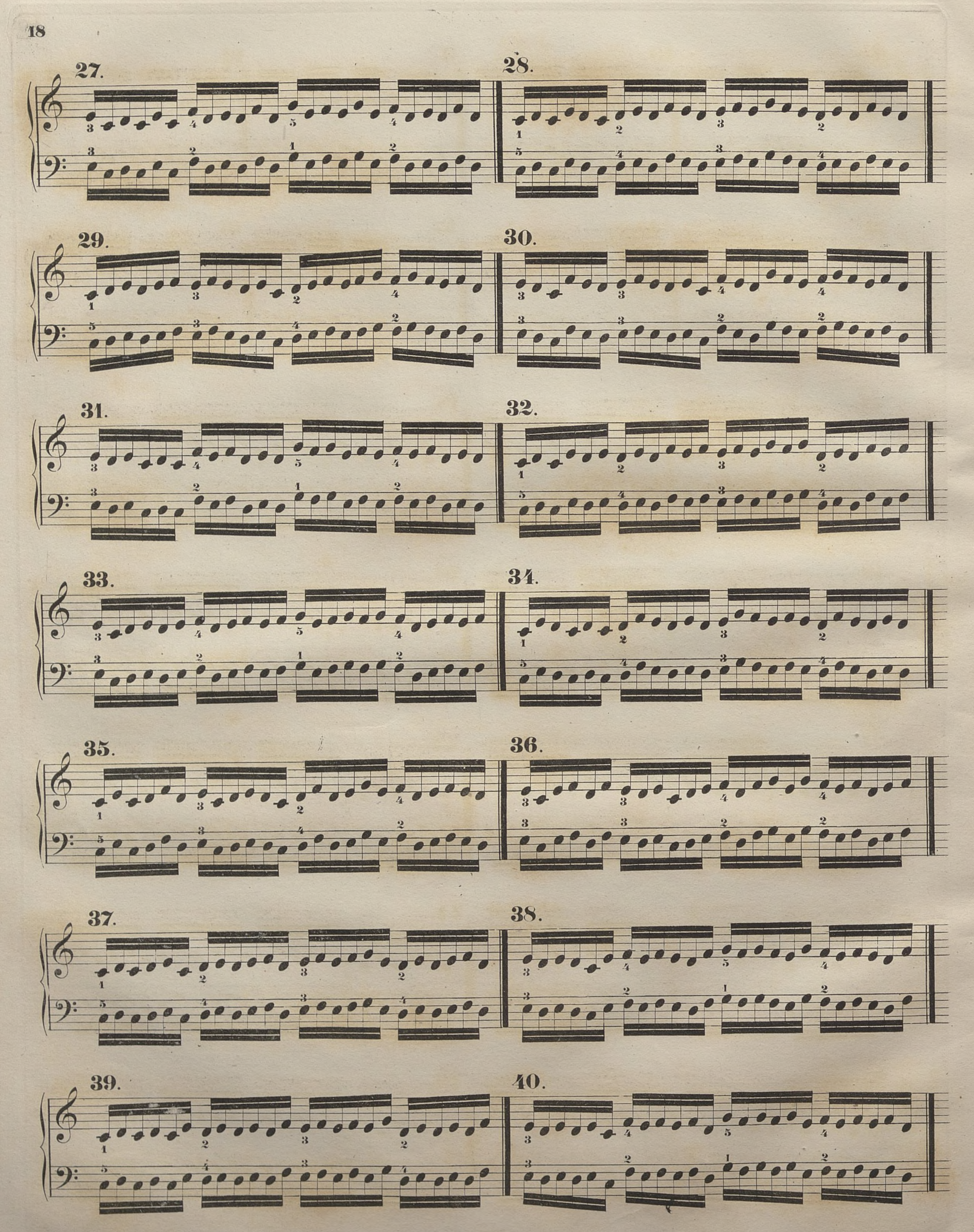
Piérwsze te ćwiczenia, w których użycie palców najrozmaiciéj jest zastosowane, są bardzo korzystne dla kształcenia ręki ucznia; aby zaś w zupełności z nich korzystać, potrzeba, aby uczeń je wykonywał bez najmniejszego poruszenia ręki; ma więc grać najprzód bardzo wolno, a w miarę jak palce nabiorą większéj mocy i zwinności, może stopniowo ruch przyśpieszać, tak jak to w przykładzie 1 okazano.
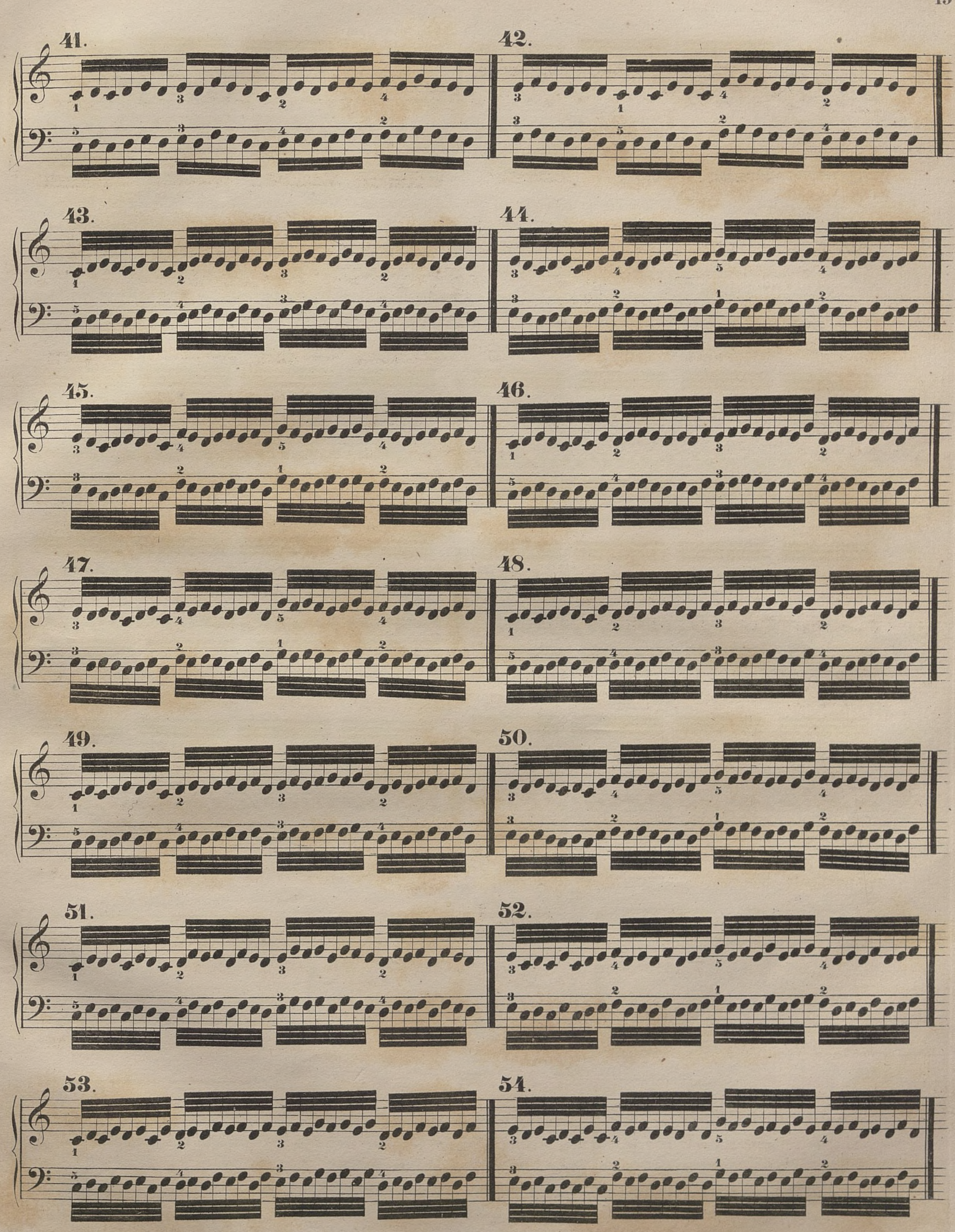
DEUXIÈME PARTIE.
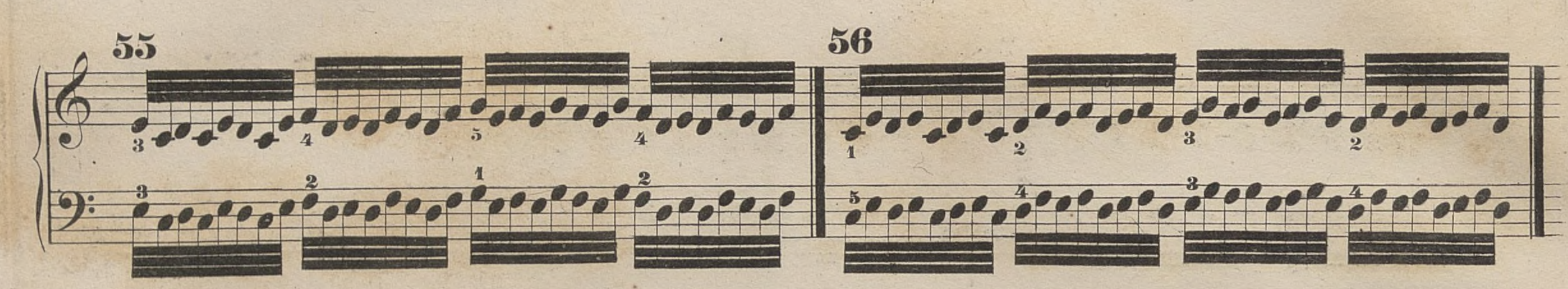
Ces premiers exercices, où les doigts sont employés de toutes les manières, sont très favorables pour former la main du jeune élève; pour en tirer tous les avantages, il est nécessaire qu'il les travaille sans le moindre mouvement de la main, qu'il joue chaque exercice d'abord très lentement, et à mesure que ses doigts gagnent en force et en souplesse, il pressera peu-à-peu le mouvement, tel qu'il est marqué dans l'exemple Nº 1.




9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.


27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37.
38.
39.
40.


41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.



Ponieważ ćwiczenie cadensów (spadków) jest bardzo użyteczne dla wyrównania palców i dla nadania im pewności, potrzeba aby uczeń ćwiczył się w nich bardzo często, bez poruszania ręki, zaczynając najprzód zwolna jedną ręką, a potém obiema razem i stopniowo ruch przyspieszając; dlatego z korzyścią będzie dla niego ćwiczyć się w Nach 57, 58, 59, 60, 61 i 62 bez przerwy i ruchem jednostajnym.

L'exercice des cadences étant très utile pour égaliser les doigts et pour leur donner de l'aplomb, il faut que l'élève les pratique bien souvent, sans mouvement de la main. Il commencera d'abord lentement et avec une main, ensuite avec les deux ensemble, en accélérant toujours le mouvement; aussi lui sera-t-il avantageux d'exercer les Nros 57, 58, 59, 60, 61 et 62 sans interruption, et dans un mouvement égal.

57. 58.

59. 60.

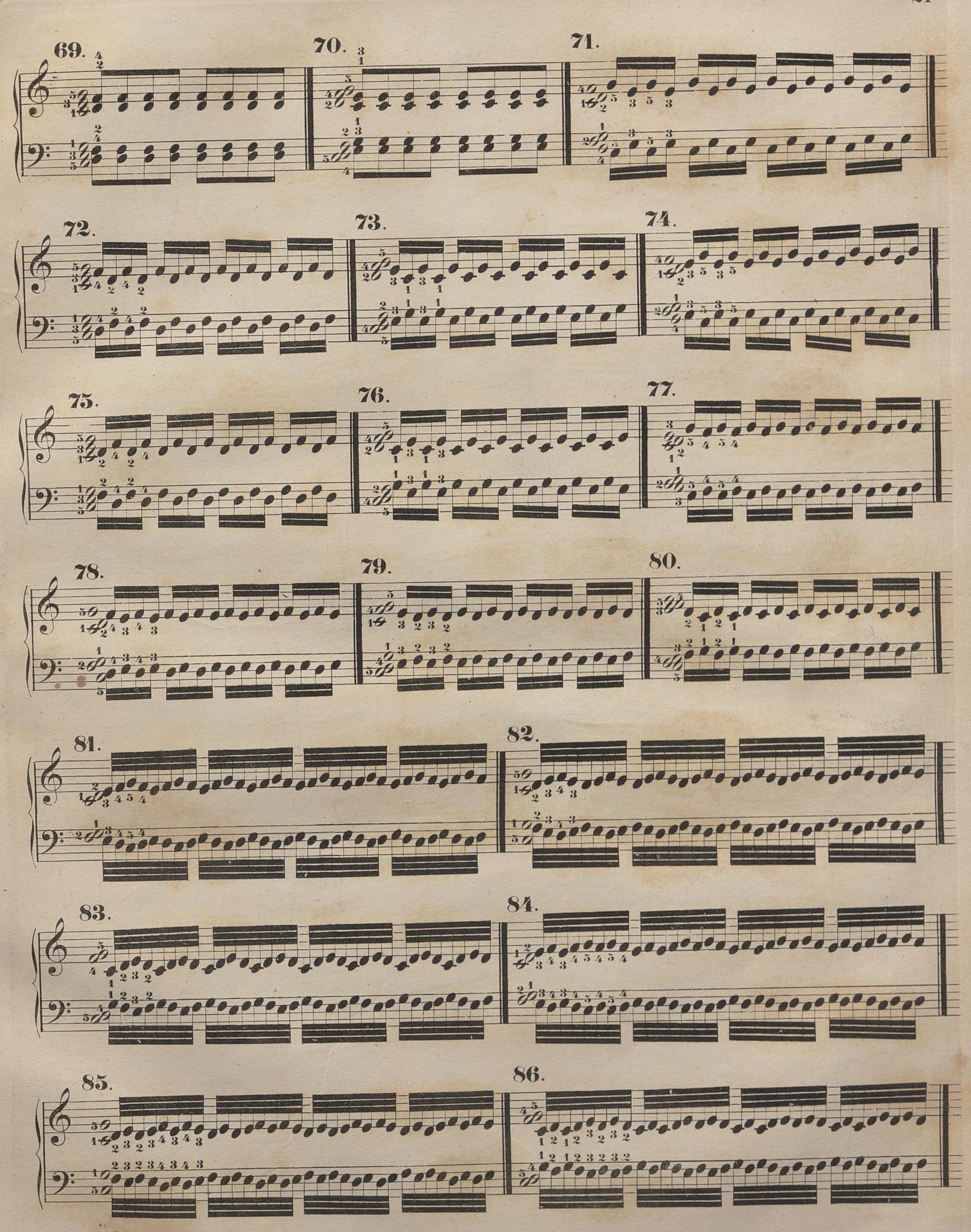
61. 62.

Cwiczenia dla palców nie zależących jedne od drugich.

Exercices pour les doigts indépendants les uns des autres.

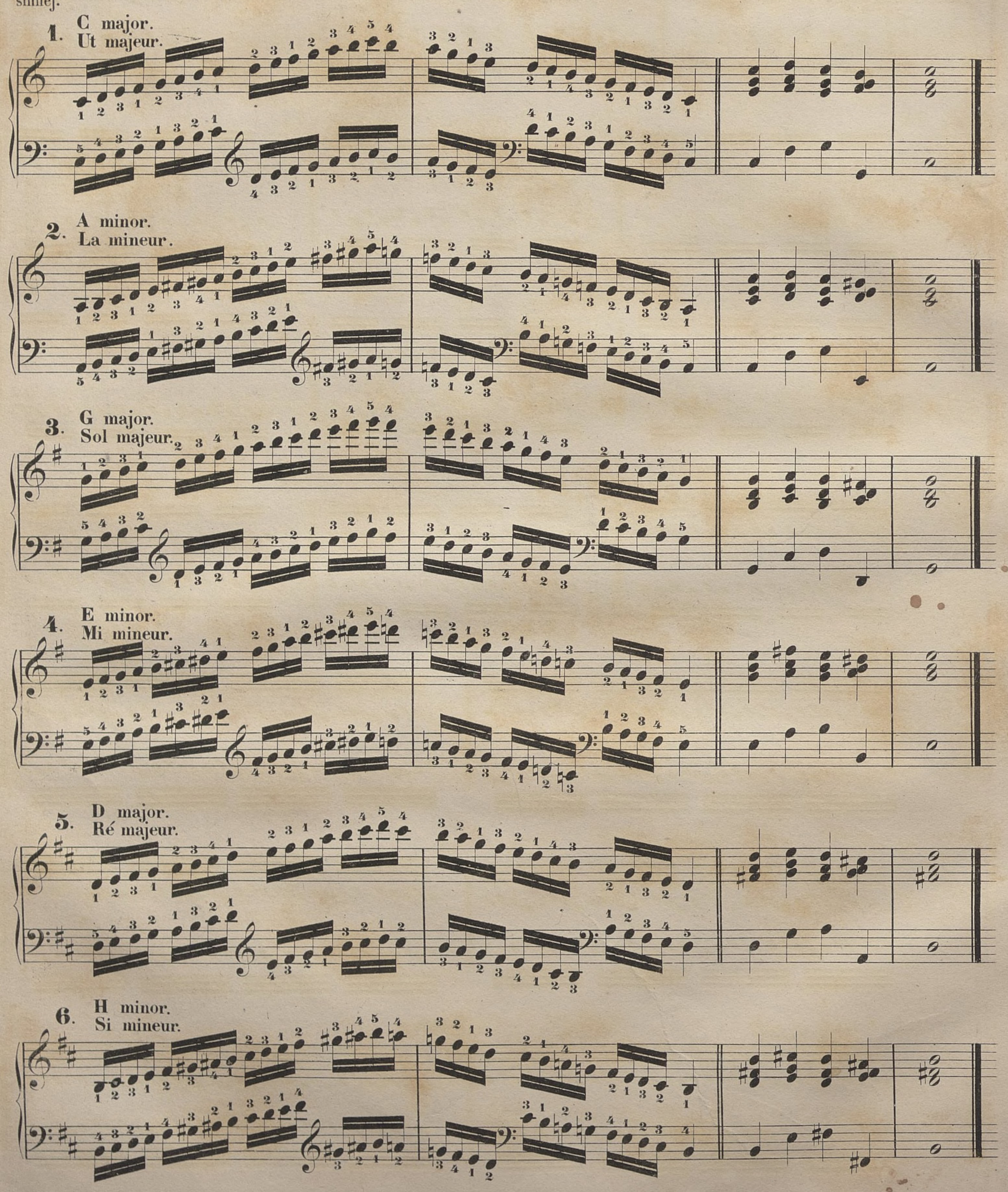
63. 64. 65.
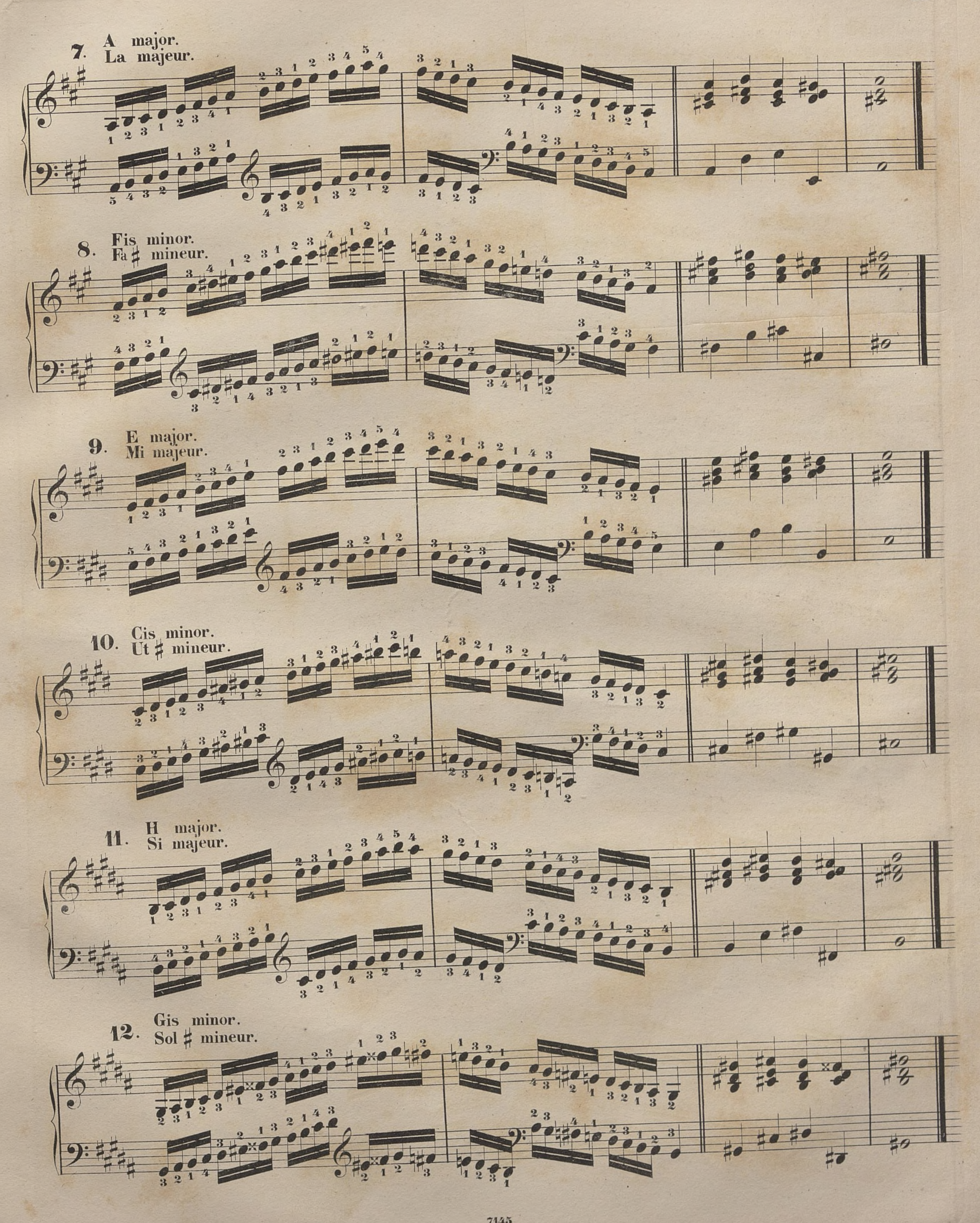
66. 67. 68.

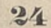

69.
70.
71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.
81.
82.
83.
84.
85.
86.

Ponieważ ćwiczenie gamm jest niezaprzeczenie najlepszym środkiem do udoskonalenia palców i do nadania im siły i biegłosci, konieczną więc jest rzeczą aby pracować nad niemi jak najusilniéj.

L'exercice des gammes étant sans contredit le meilleur moyen pour développer les doigts et pour leur donner de la force et de l'agilité, il est essentiel de les travailler assidument.




7. A major.
La majeur.
8. Fis minor.
Fa ♯ mineur.
9. E major.
Mi majeur.
10. Cis minor.
Ut ♯ mineur.
11. H major.
Si majeur.
12. Gis minor.
Sol ♯ mineur.



13. Fis major.
Fa ♯ majeur.

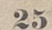
14. Dis minor.
Ré ♯ mineur.

15. Des major.
Re ♭ majeur.

16. B minor.
Si ♭ mineur.

17. As major.
La ♭ majeur.

18. F minor.
Fa mineur.



19. Es major.
Mi ♭ majeur.

20. C minor.
Ut mineur.

21. B major.
Si ♭ majeur.
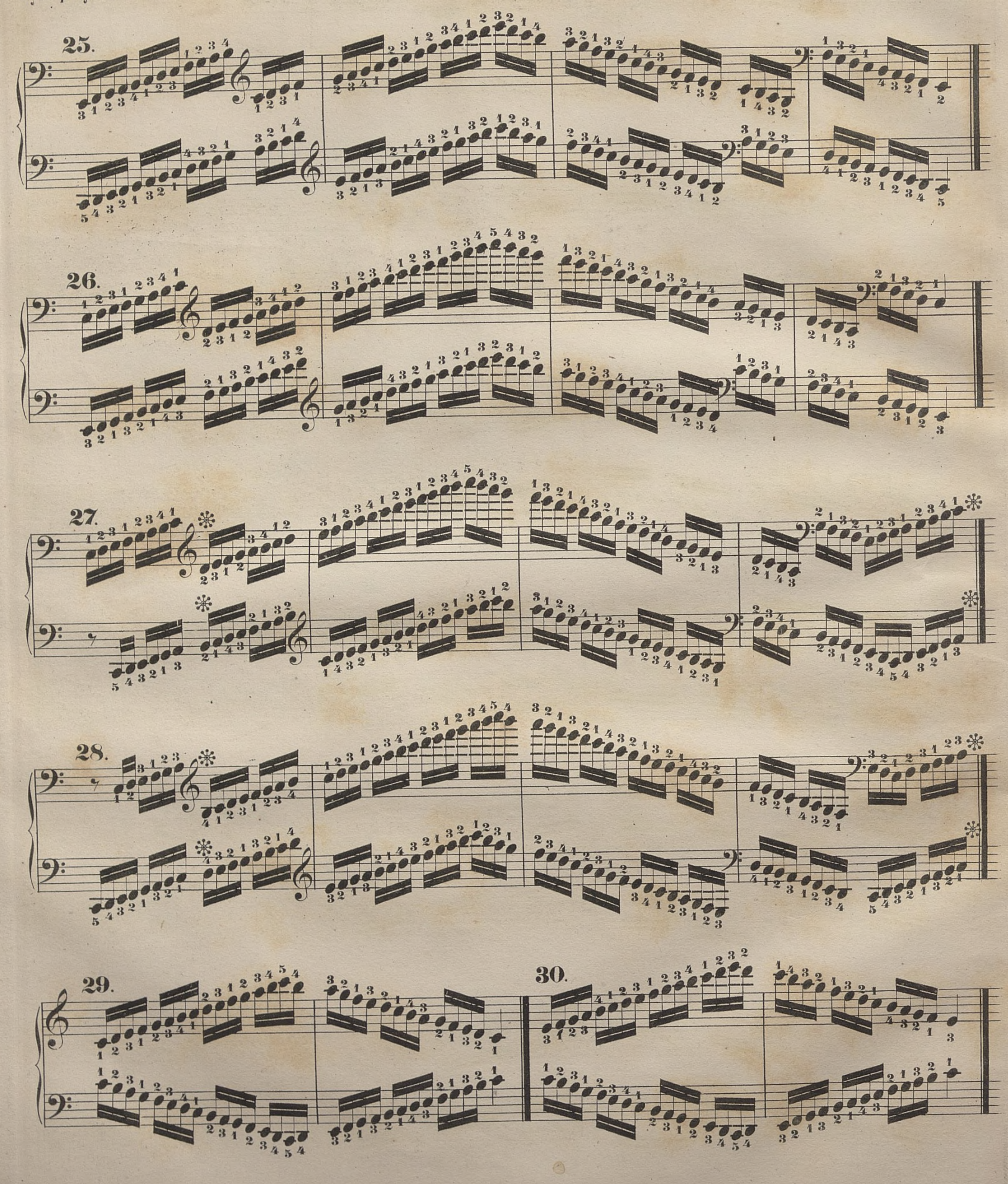
22. G minor.
Sol mineur.

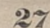
23. F major.
Fa majeur.

24. D minor.
Ré mineur.

Skoro uczen oswoił się dostatecznie z 24 gammami, powinien ciągle je wprawiać we wszystkich tonach, podług następujących przykładów. —

Lorsqu'on s'est assez familiarisé avec les 24 gammes, il est fort avantageux de les exercer dans tous les tons, d'apres les exemples suivants.
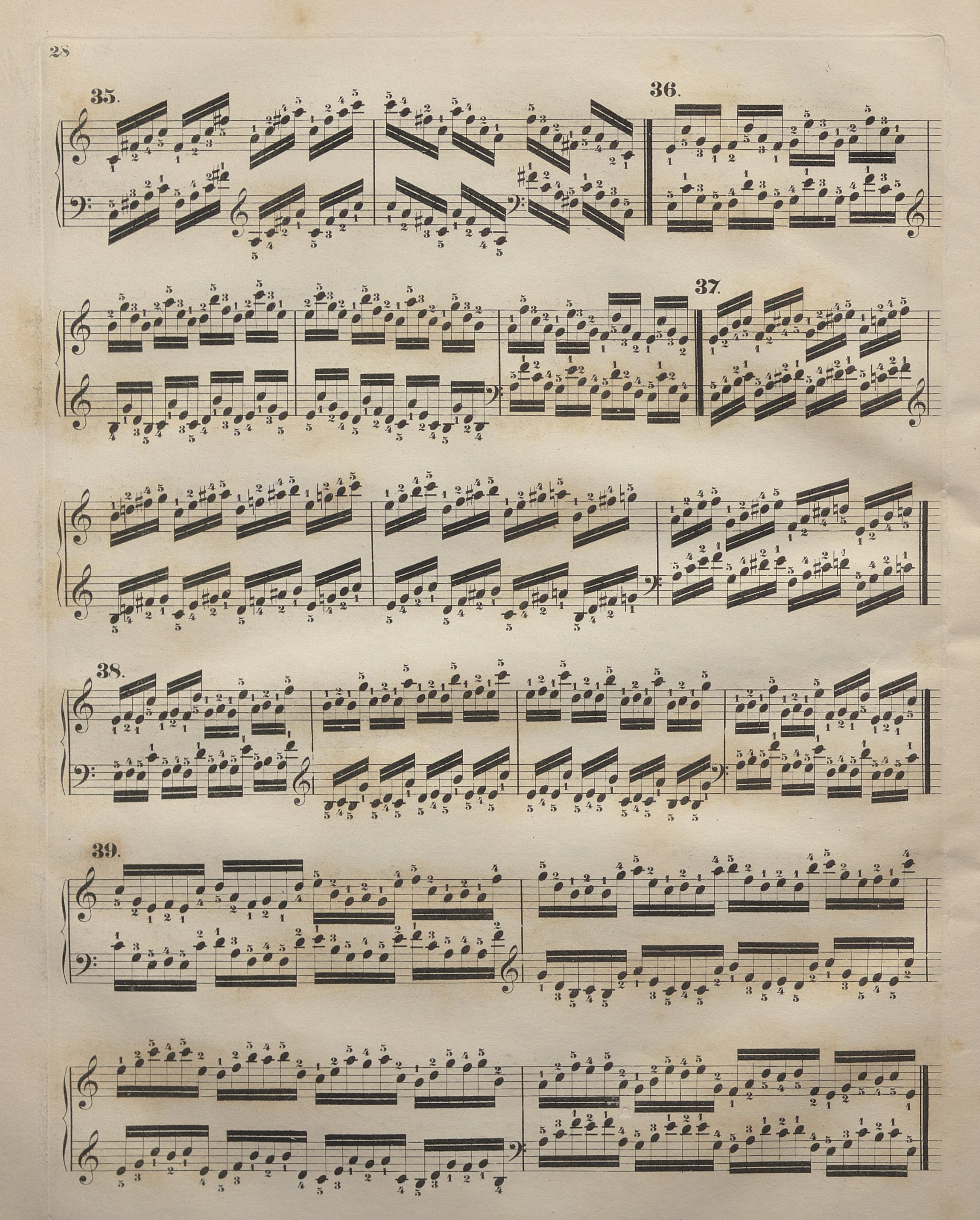




31.

32.

33.

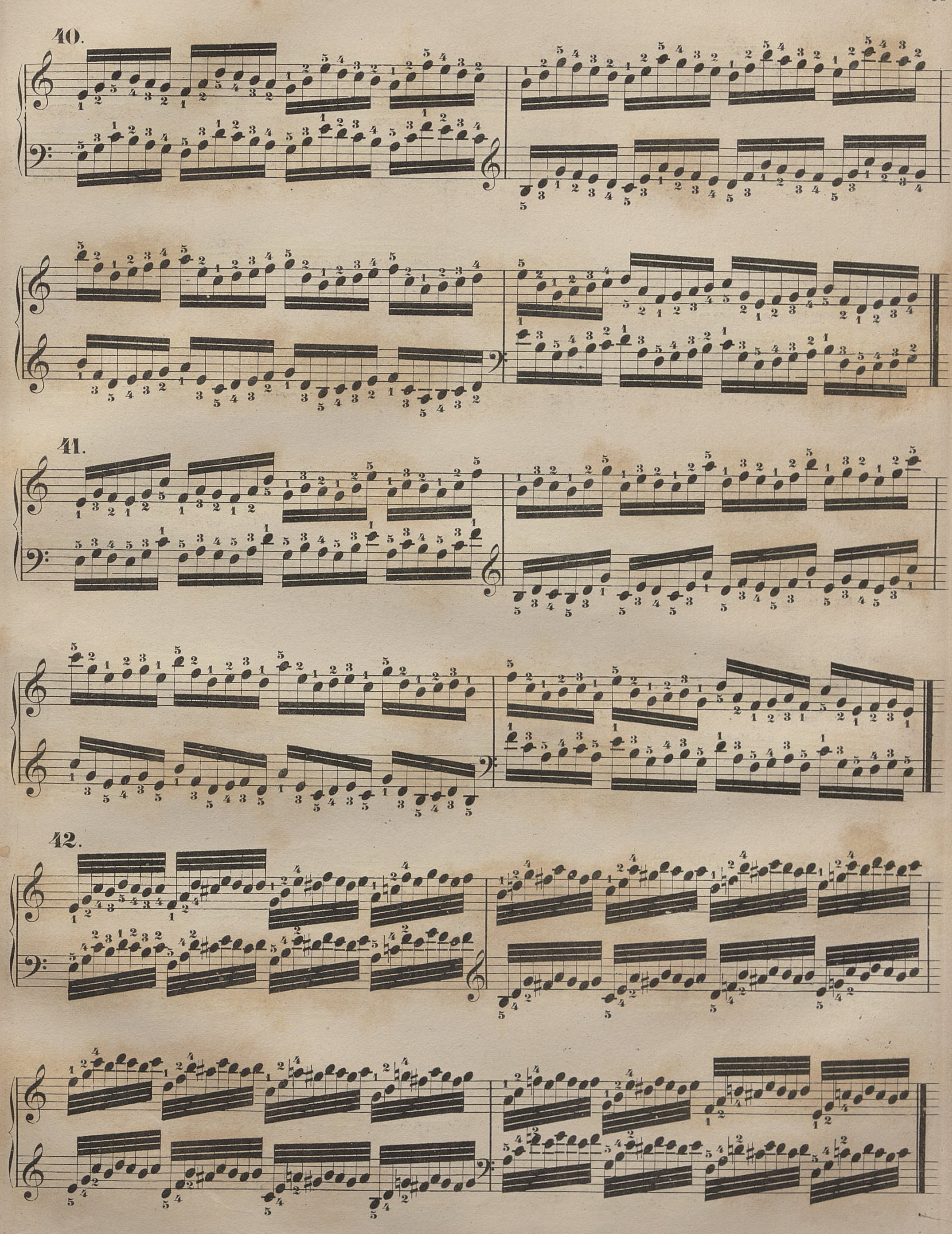
34.
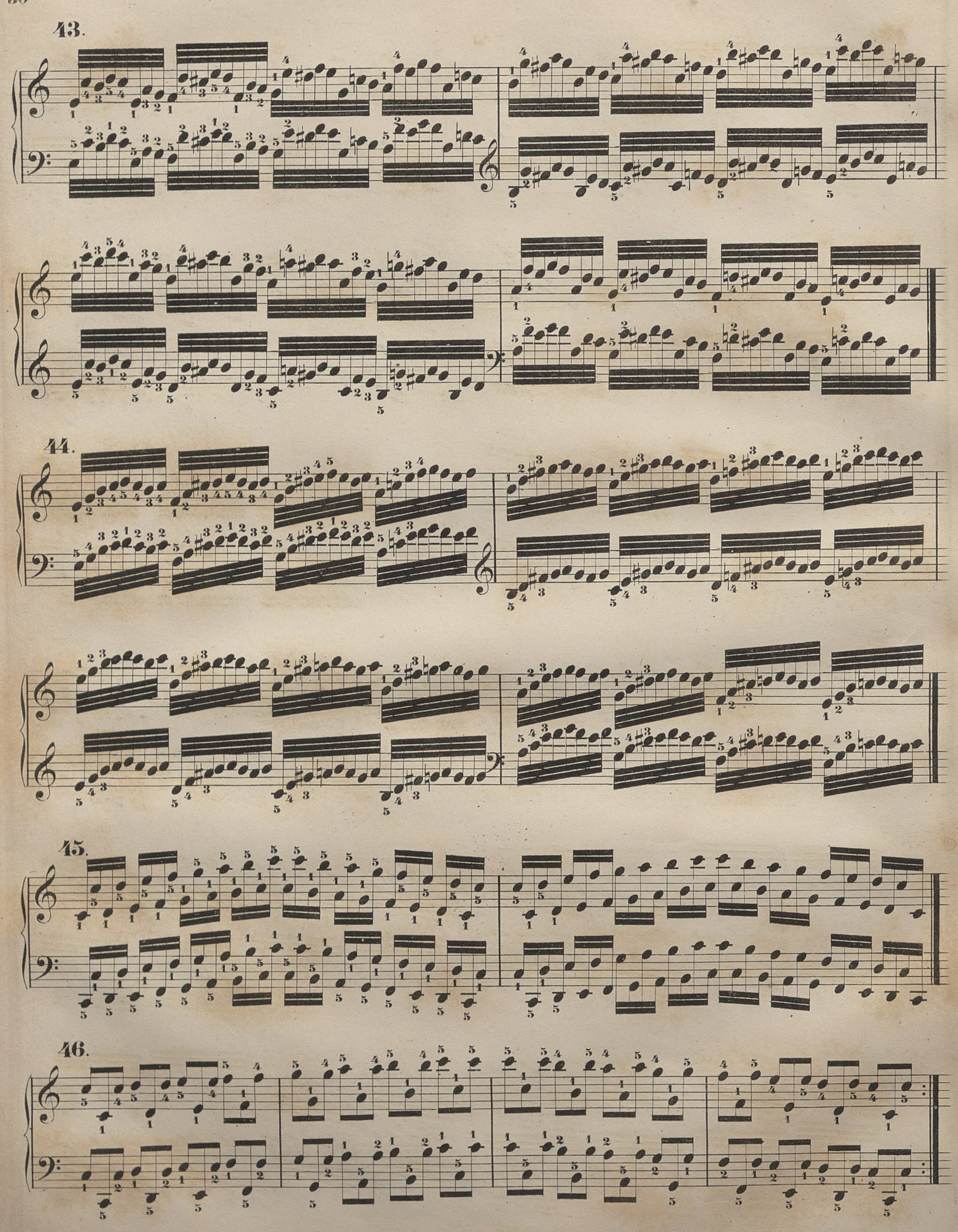

35.
36.
37.
38.
39.

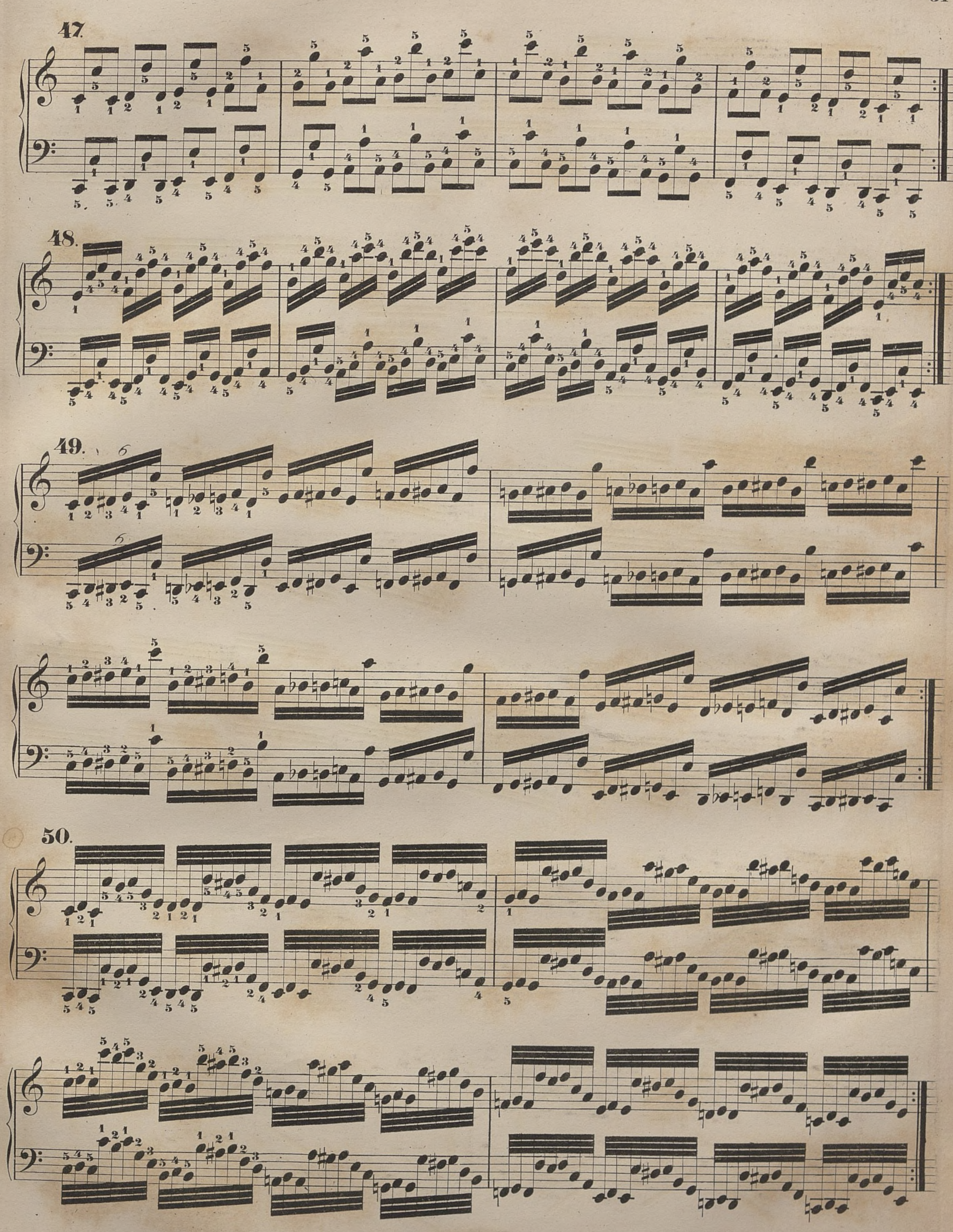
40.

41.

42.




43.
44.
45.
46.


47.
48.
49.
50.

51.

52.

53. 54. 55. 56.

57. 58.

59.

60.

8 loco

61.

8 loco

62.

63.

64.

65.

8 loco

66.

8 loco
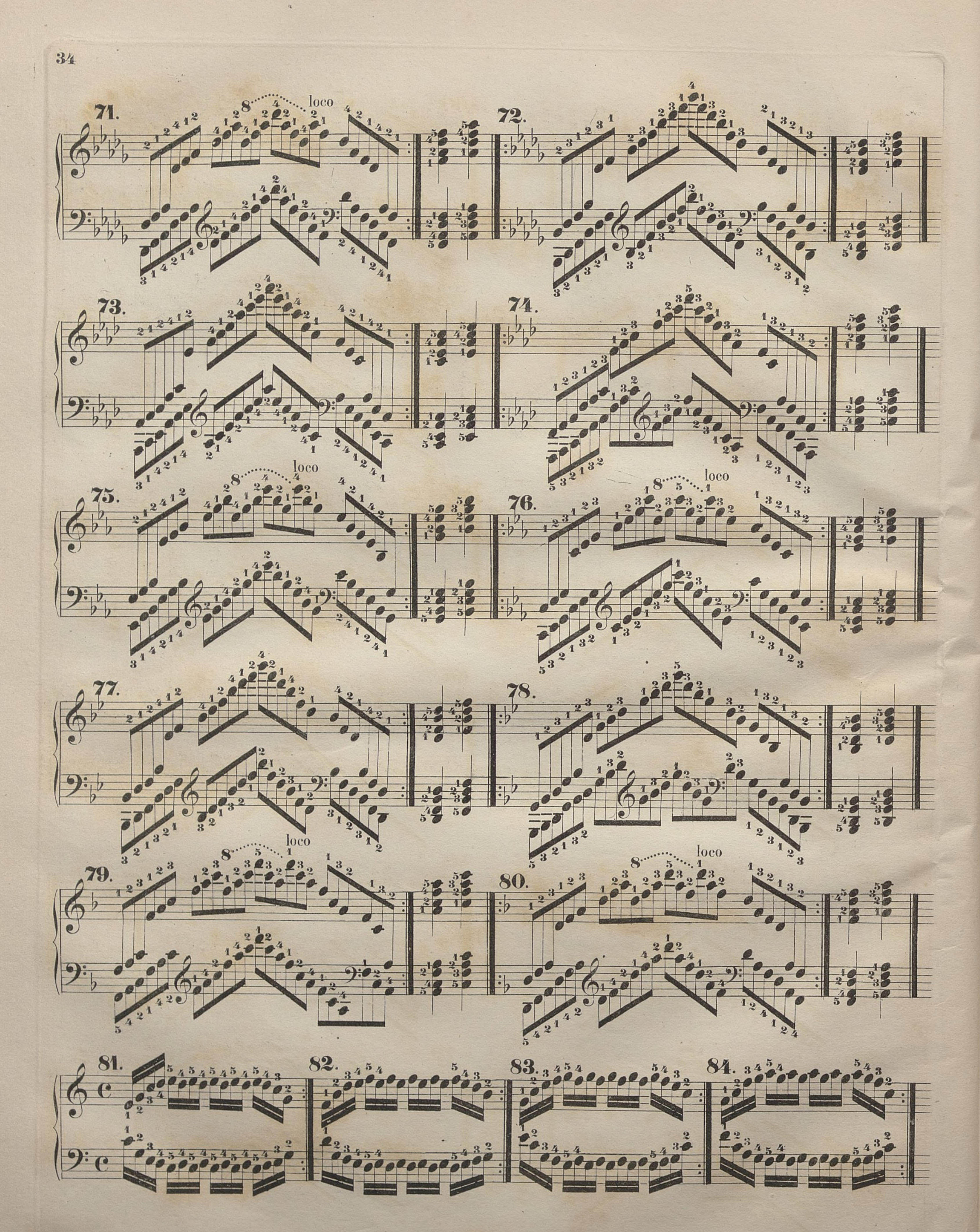
67.

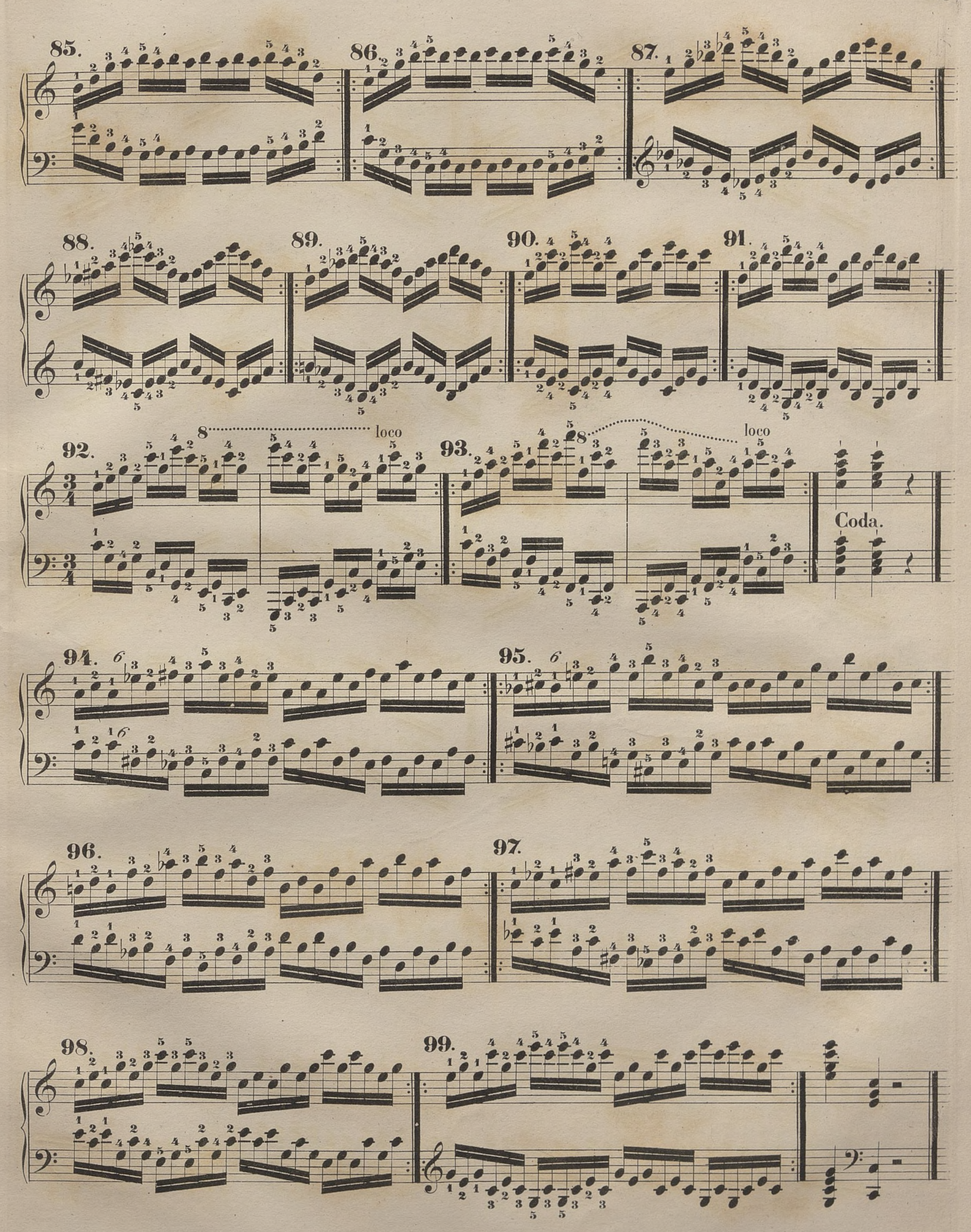
68.

69.

70.

8 loco


71.
loco
72.
73.
74.
75.
loco
76.
loco
77.
78.
79.
loco
80.
loco
81.
82.
83.
84.


85.
86.
87.
88.
89.
90.
91.
92.
8
loco
93.
8
loco
Coda.
94.
95.
96.
97.
98.
99.

100.

101.

102.

103.
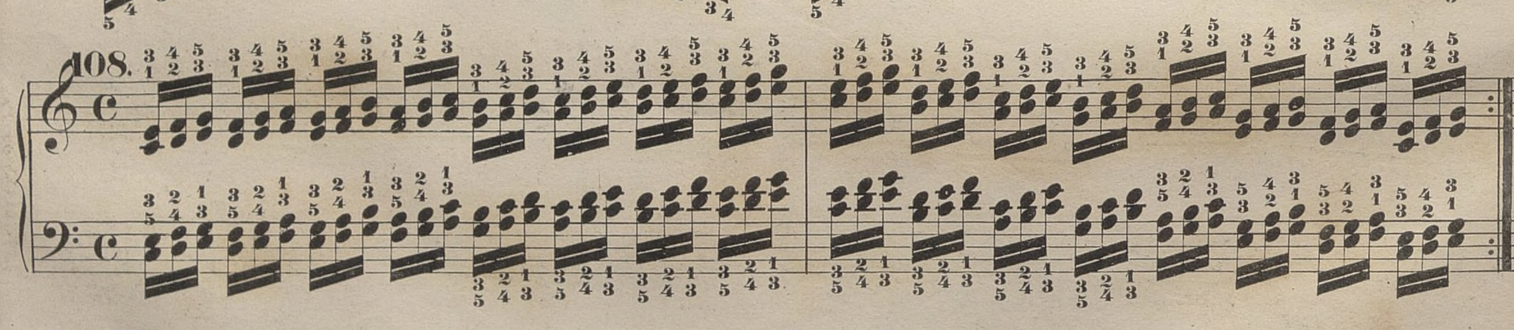
104.

105.

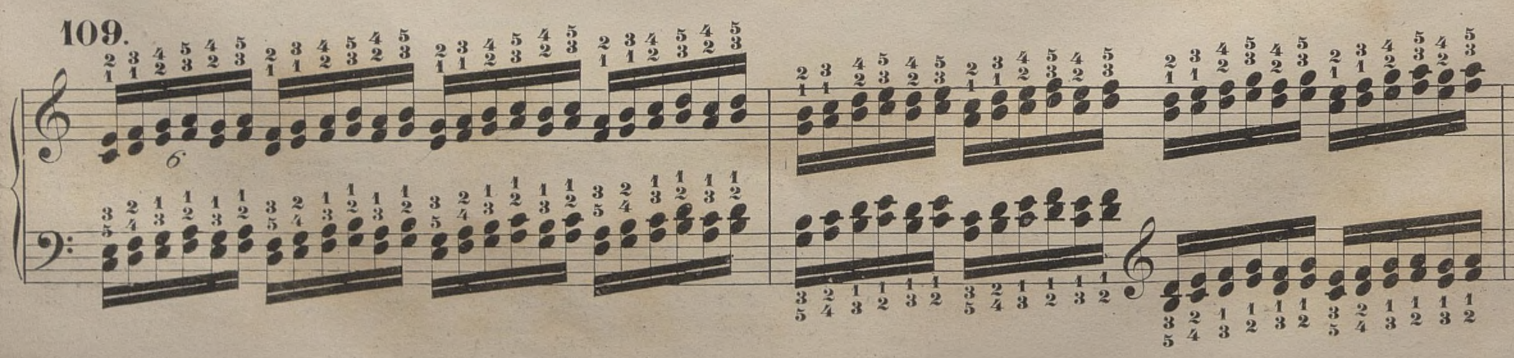
106.
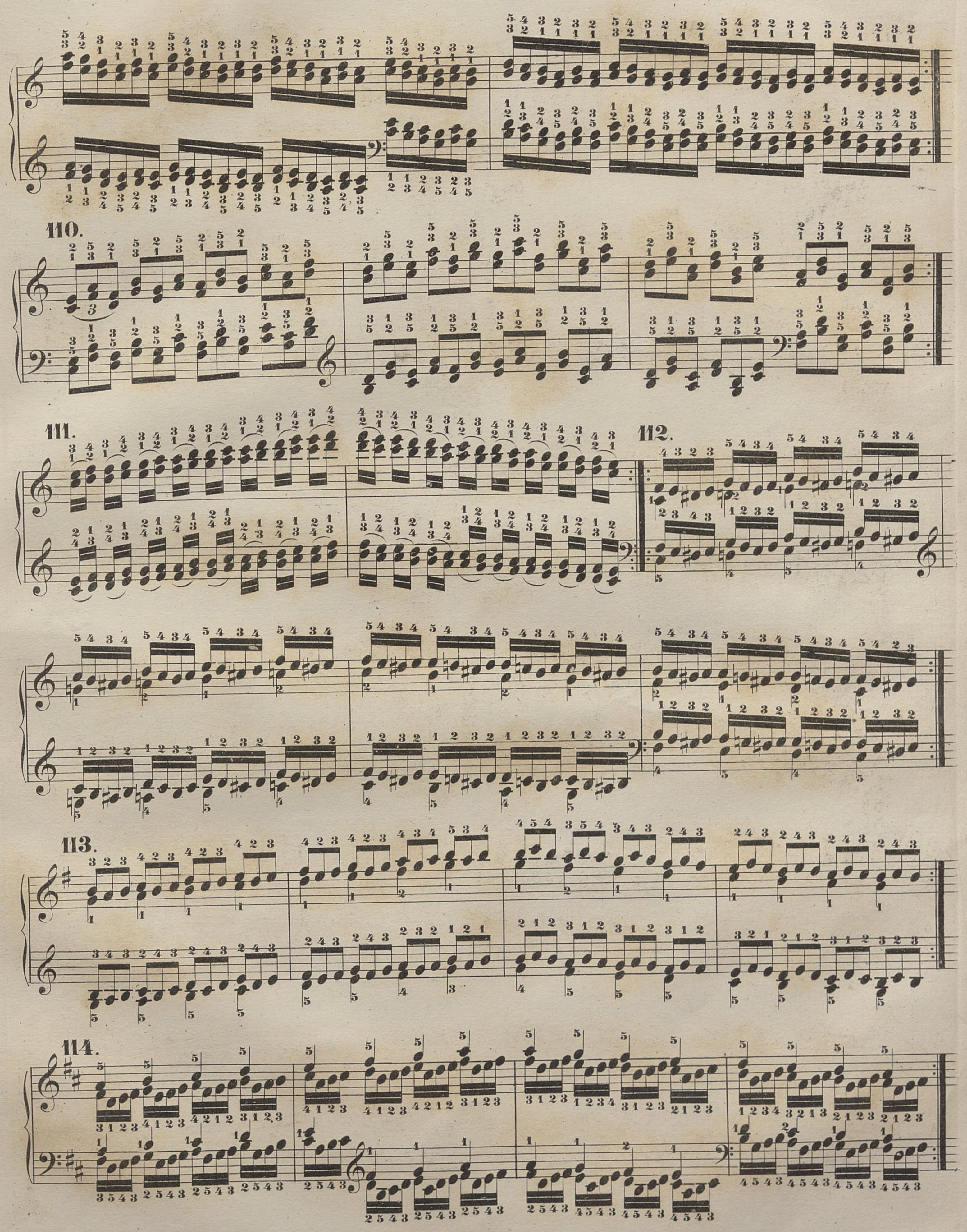
107.

108.



109.




110.
111.
112.
113.
114.

115.

116.

117.

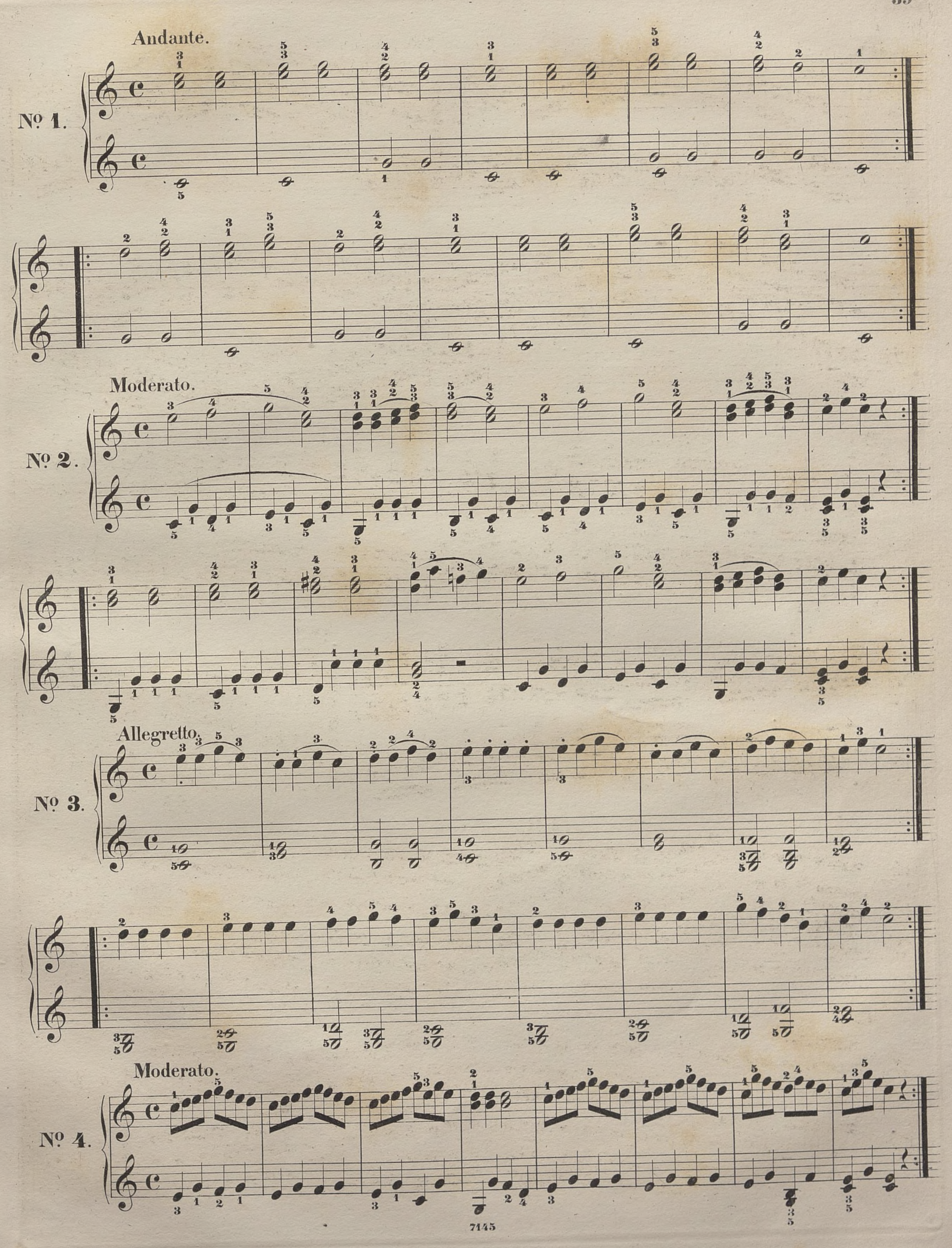
118. 8 loco

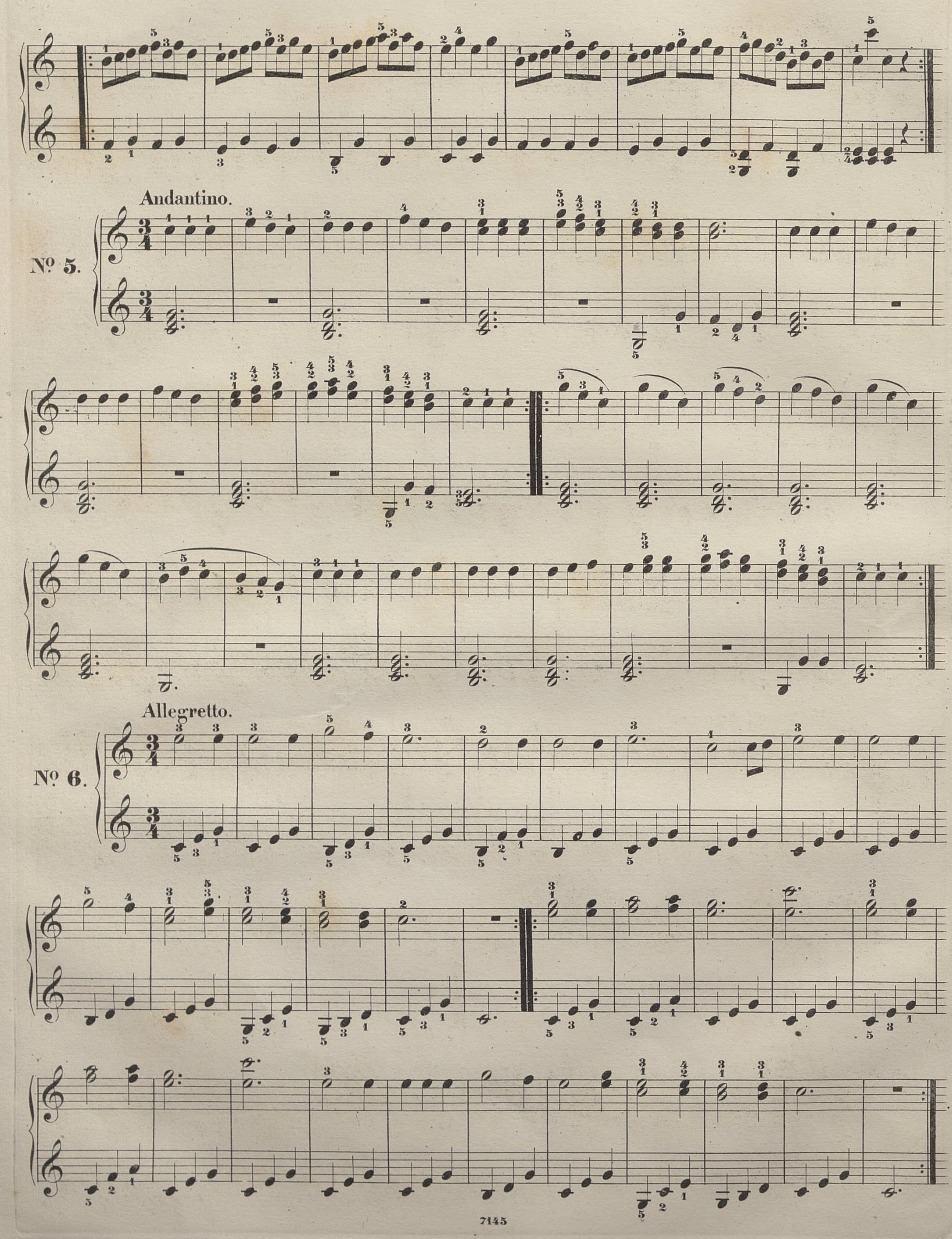
119.

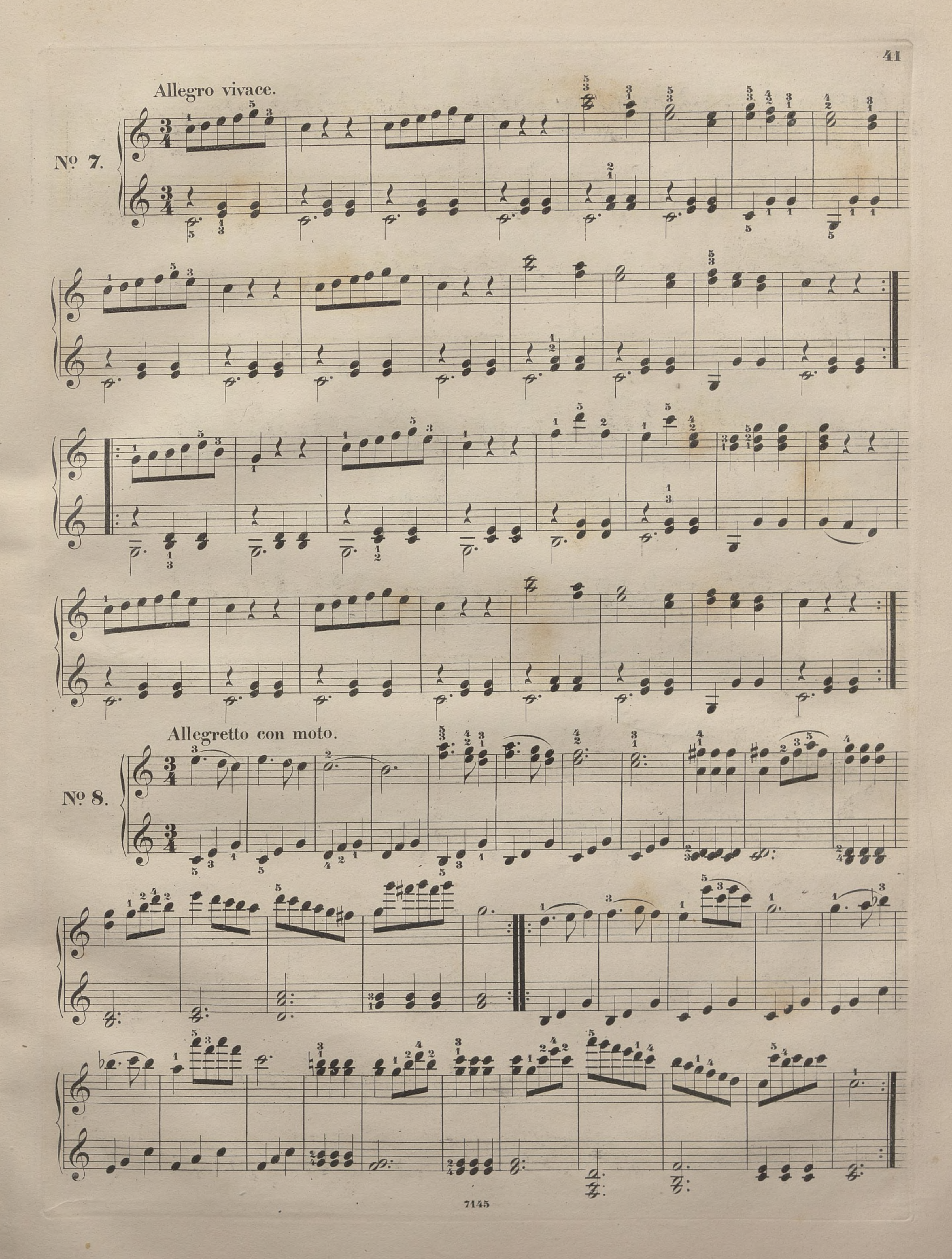
120. p

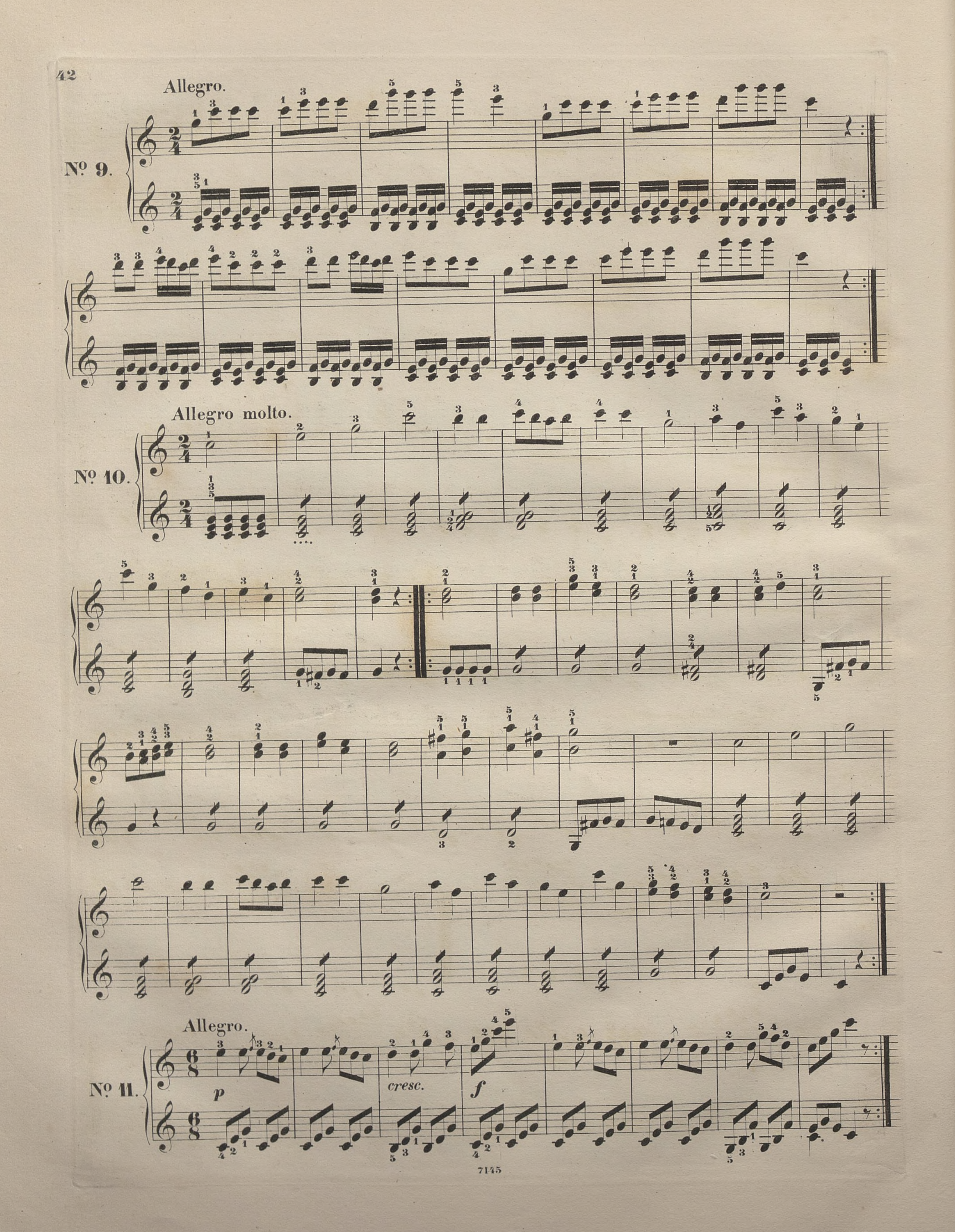
121.

122.

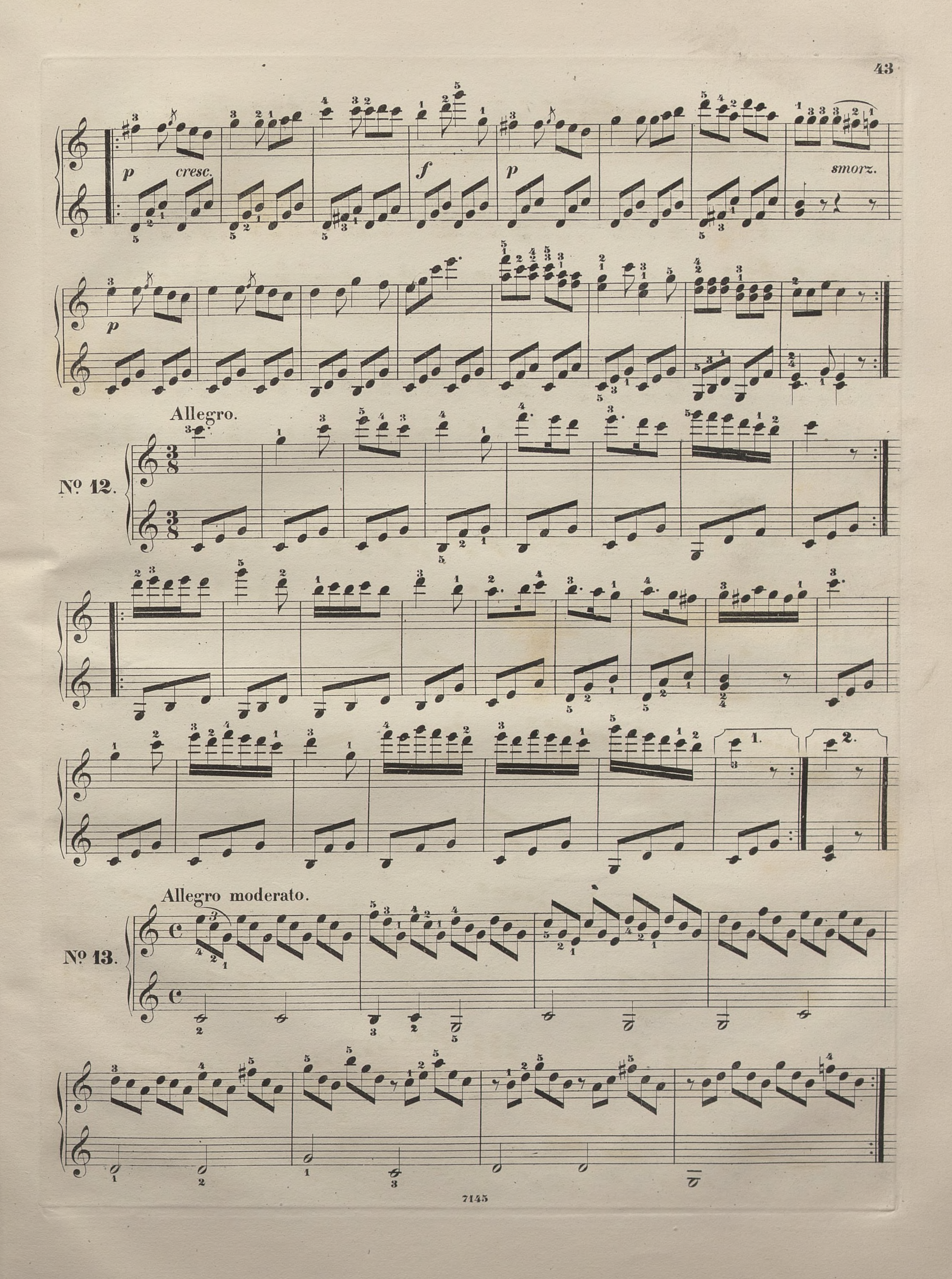

Andante.
Nº 1.
Moderato.
Nº 2.
Allegretto.
Nº 3.
Moderato.
Nº 4.


Andantino.
Nº 5.
Allegretto.
Nº 6.


Allegro vivace.
Nº 7.
Allegretto con moto.
Nº 8.

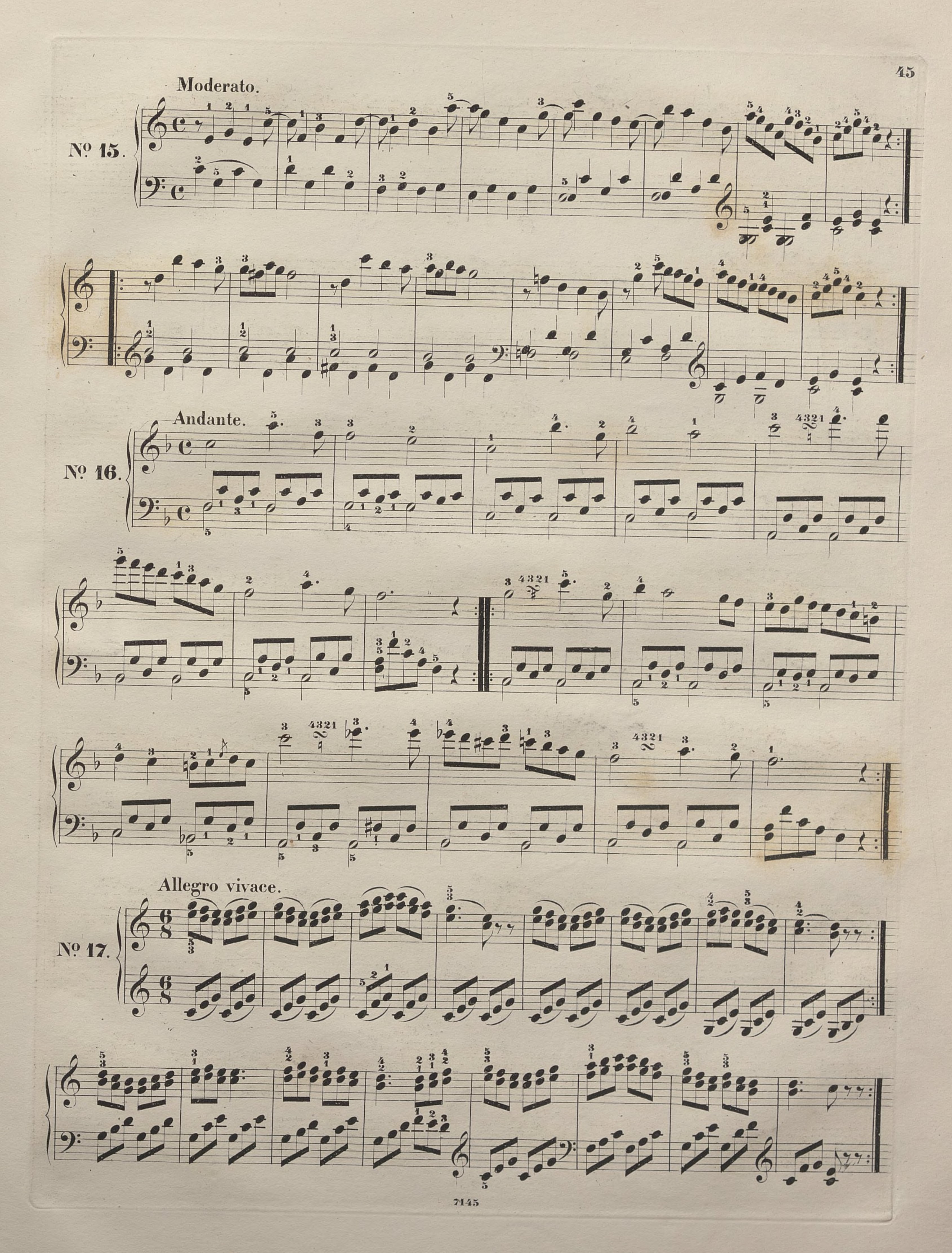


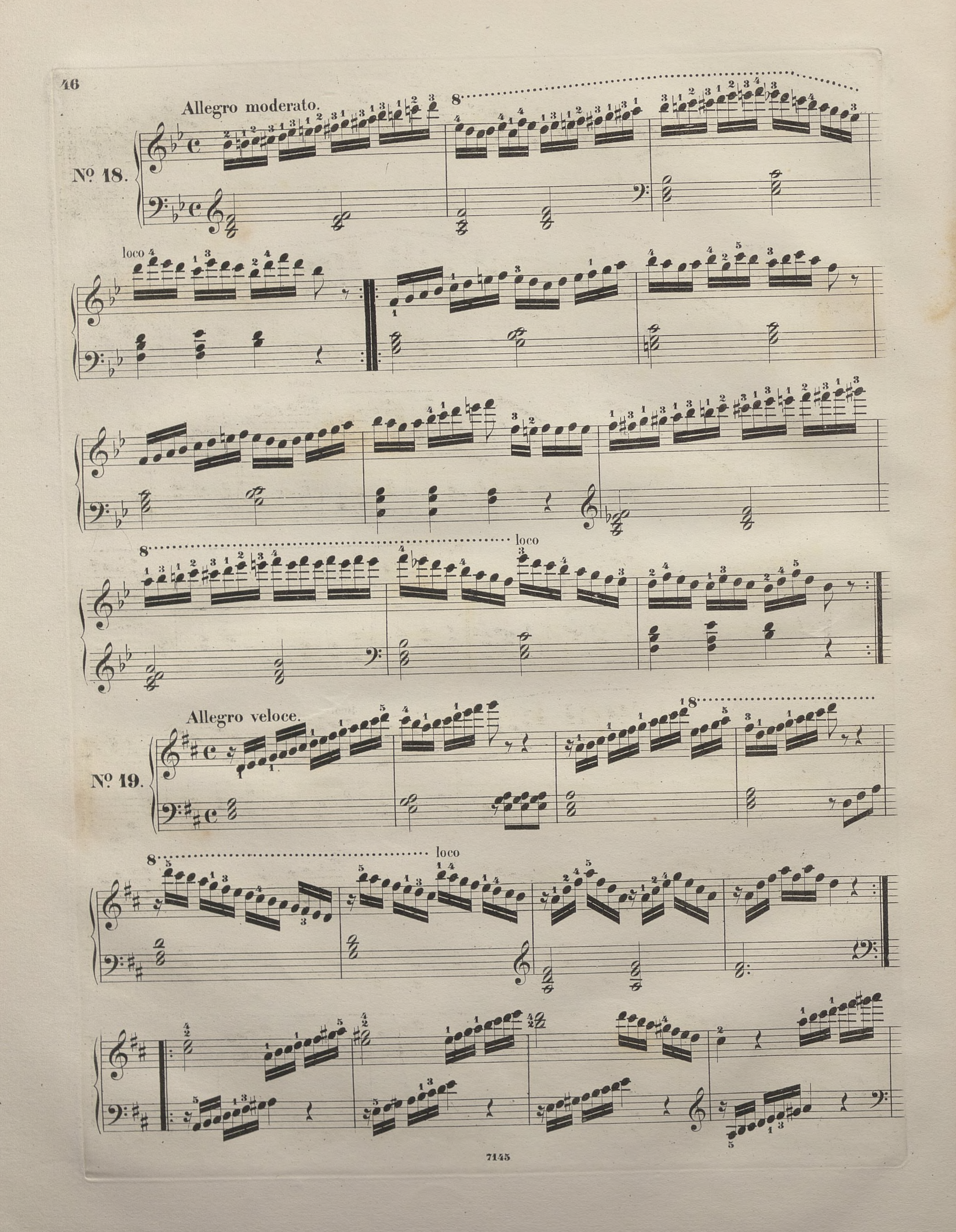
Allegro.
Nº 9.
Allegro molto.
Nº 10.
Allegro.
Nº 11.
p
cresc.
f

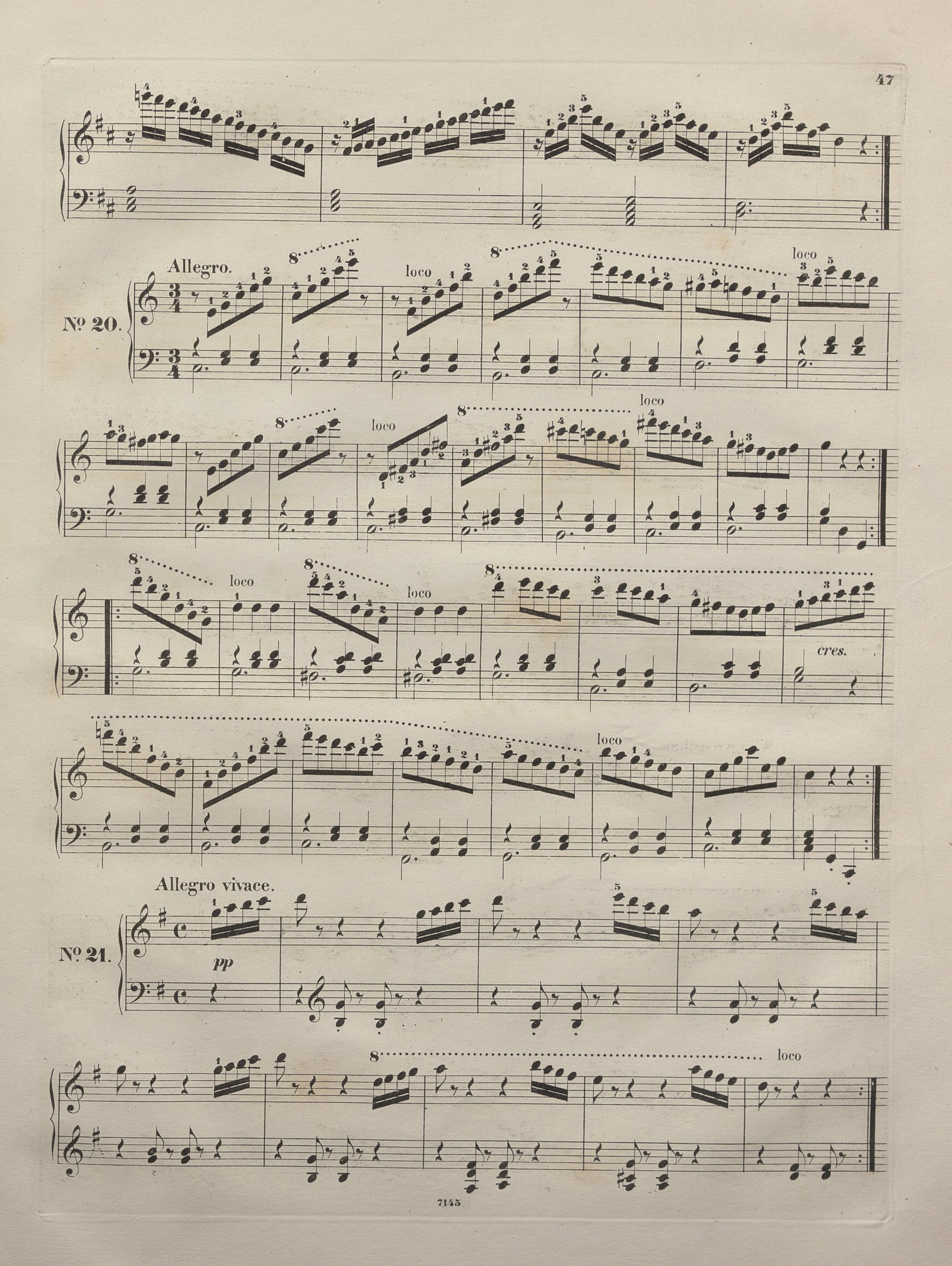

p
cresc.
f
p
smorz.
p
Allegro.
Nº 12.
1.
2.
Allegro moderato.
Nº 13.

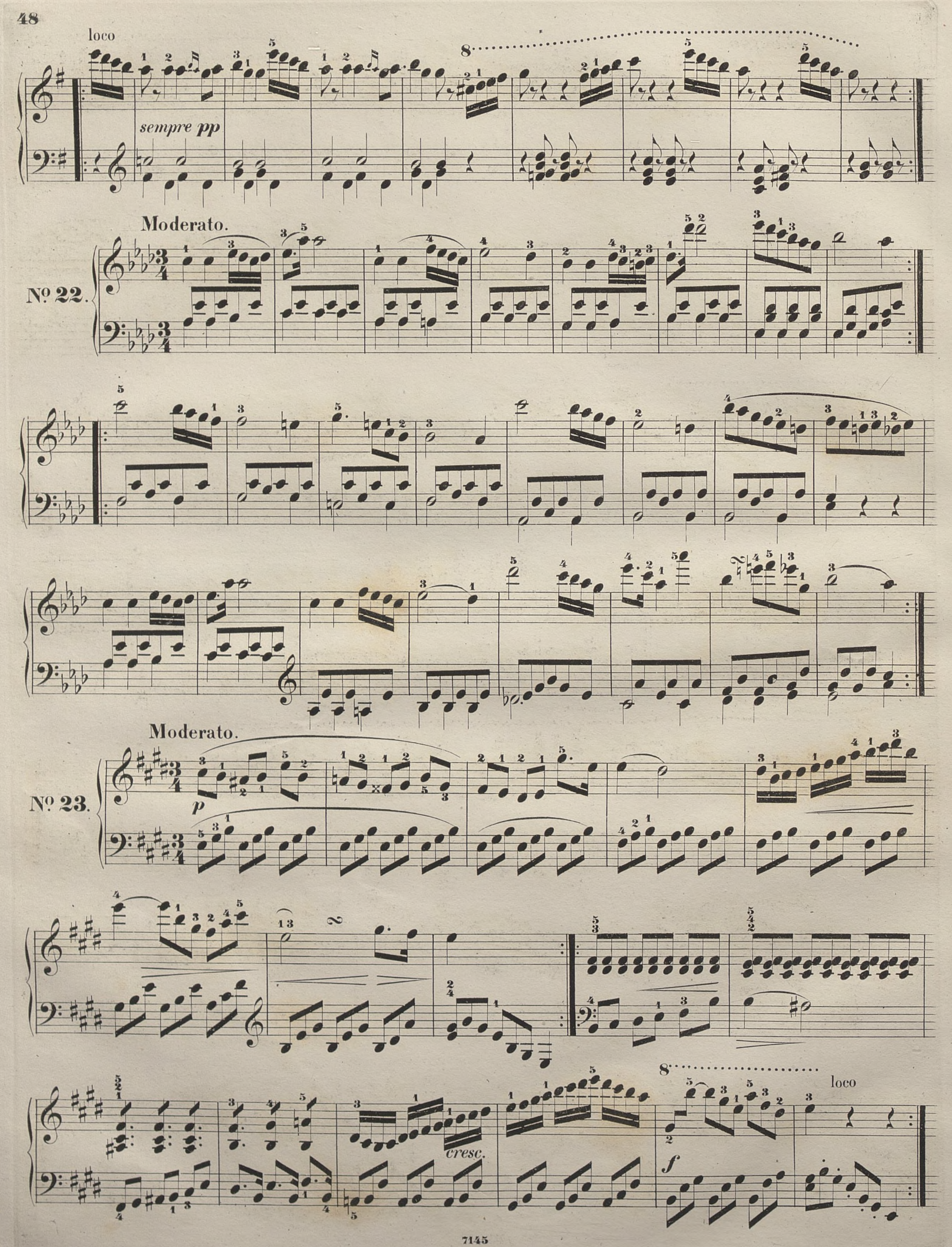
Allegro.

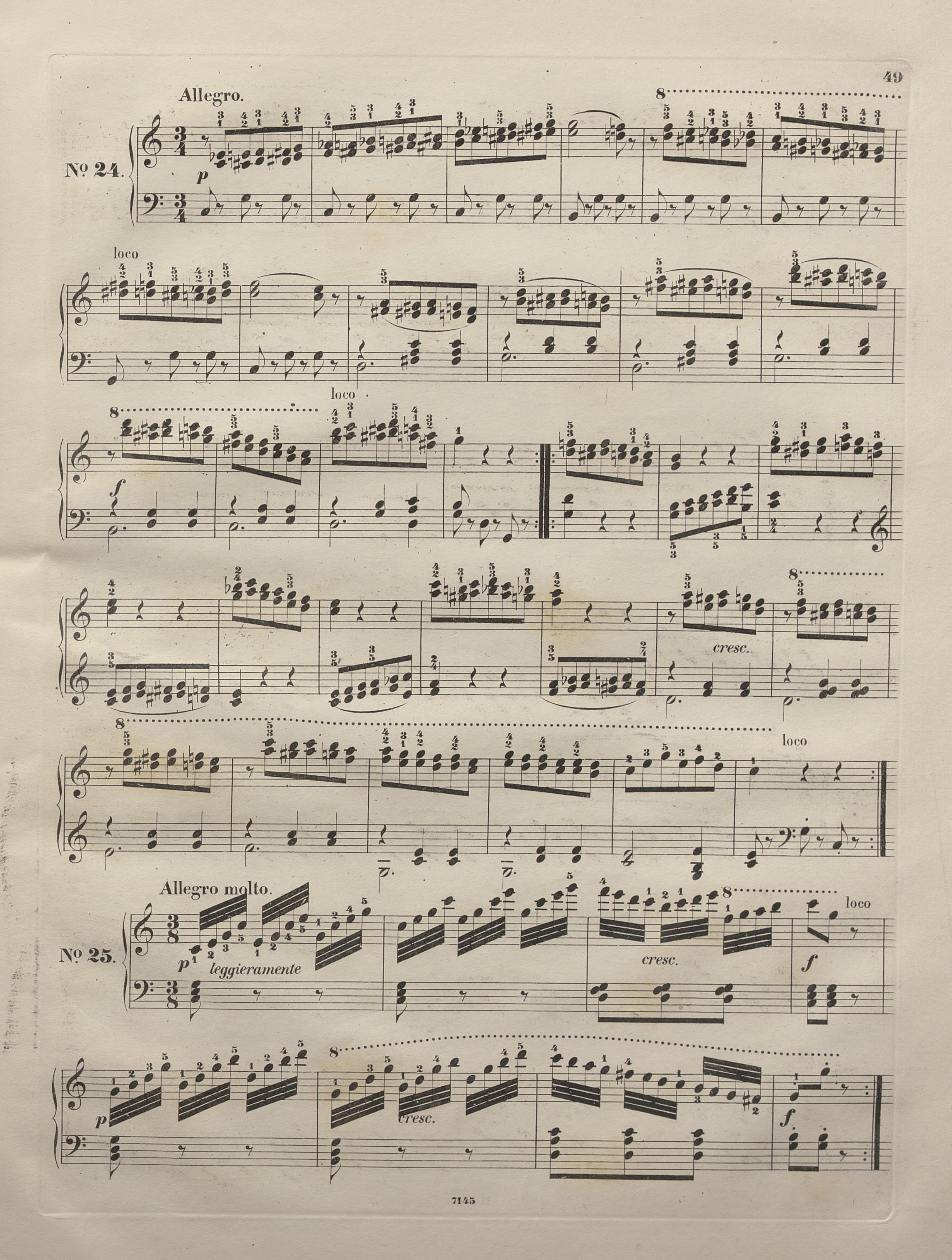
Nº 14.
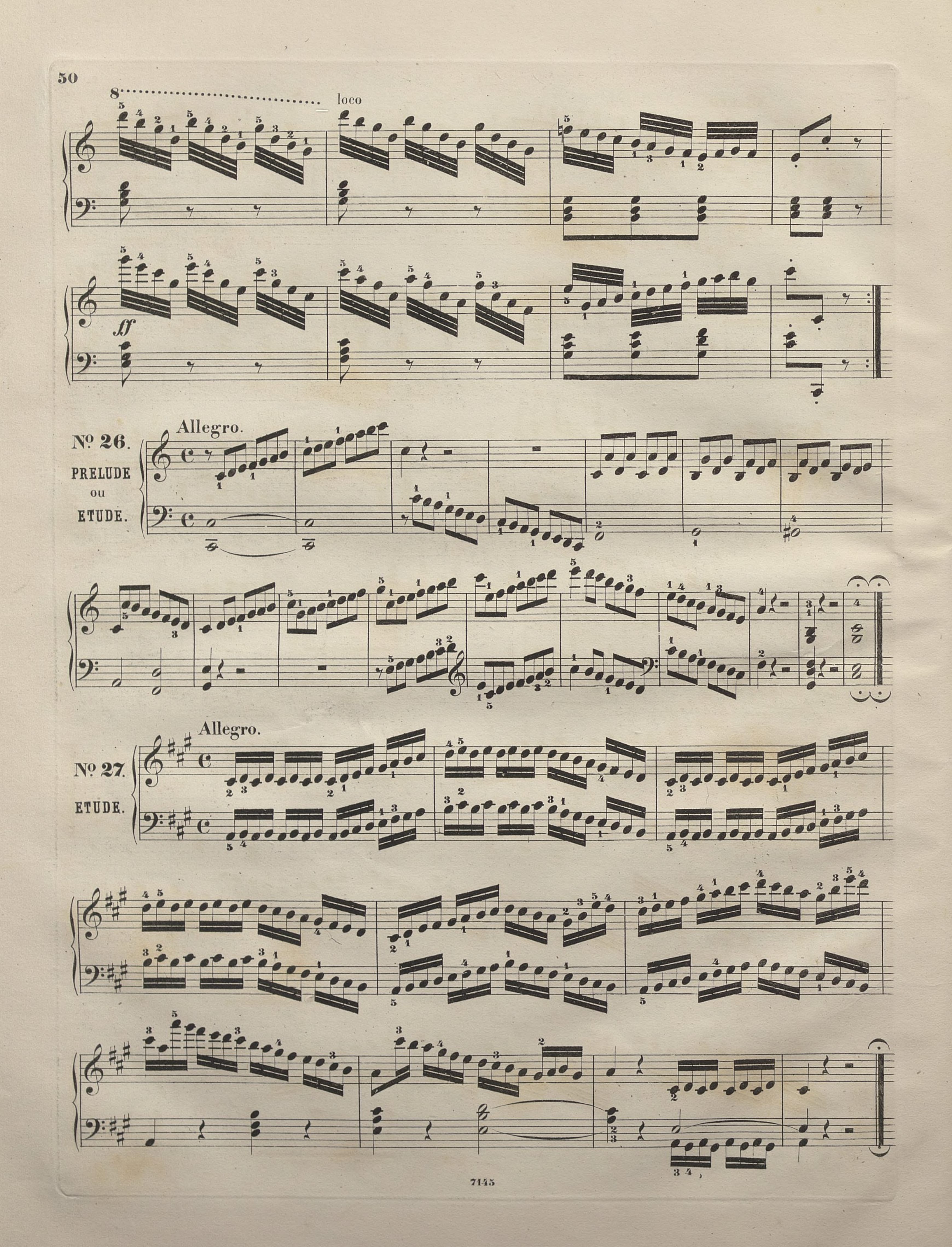

Moderato.
Nº 15.
Andante.
Nº 16.
Allegro vivace.
Nº 17.


Allegro moderato.
Nº 18.
8
loco
8
loco
Allegro veloce.
Nº 19.
8
8
loco
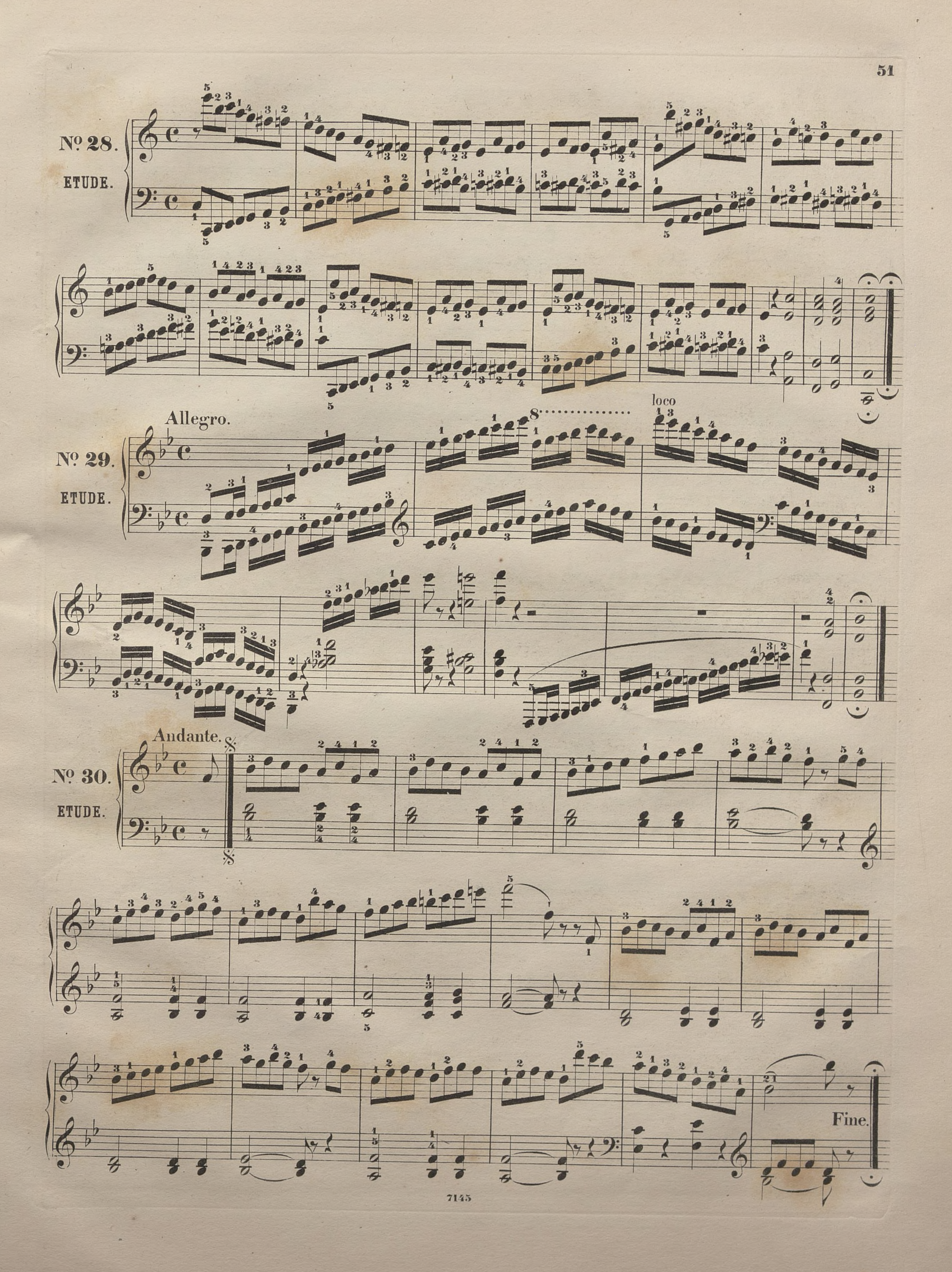

Allegro.
Nº 20.
8
loco
cres.
Allegro vivace.
Nº 21.
pp

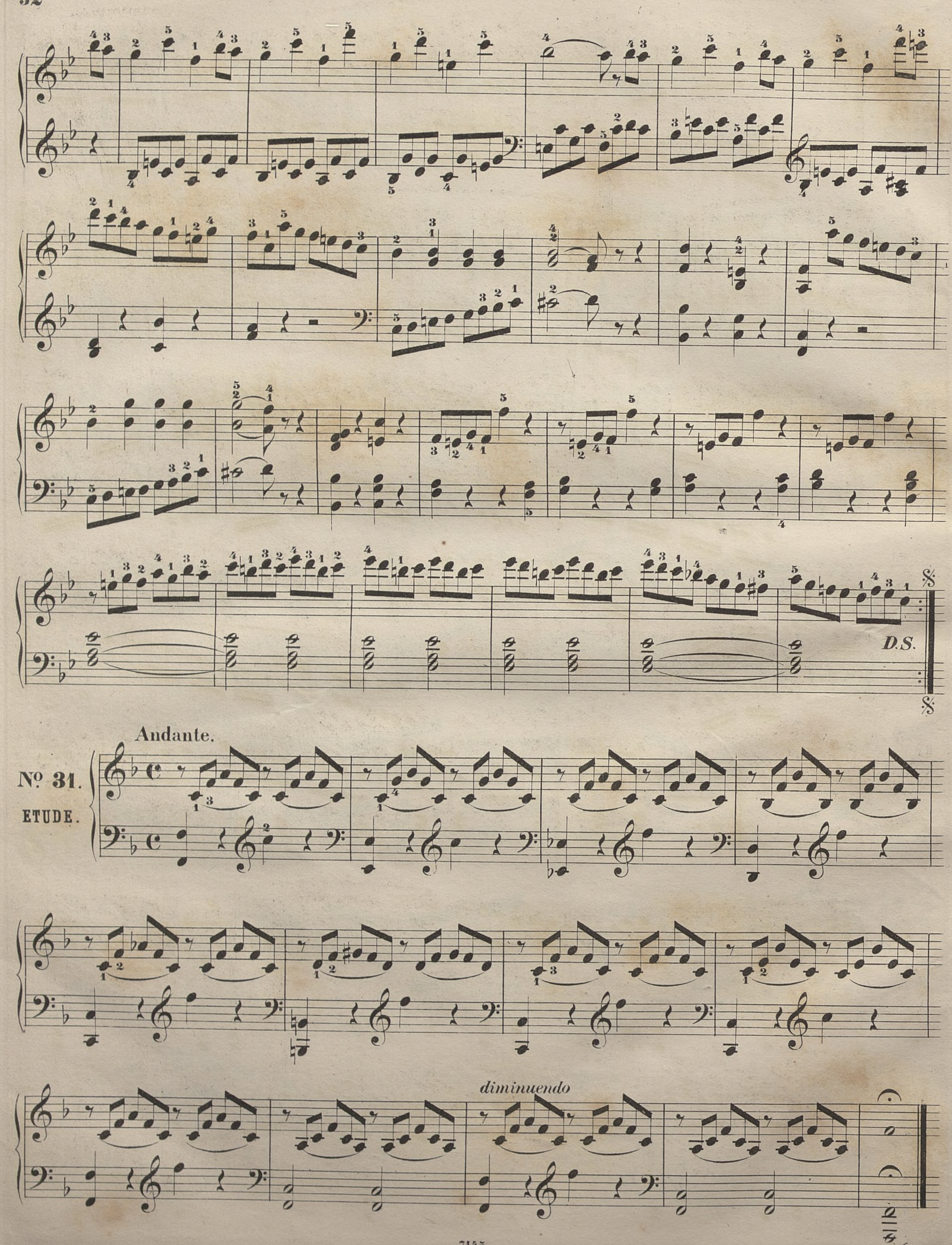

loco
sempre pp
8
Moderato.
Nº 22.
Moderato.
Nº 23.
p
cresc.
f
8
loco

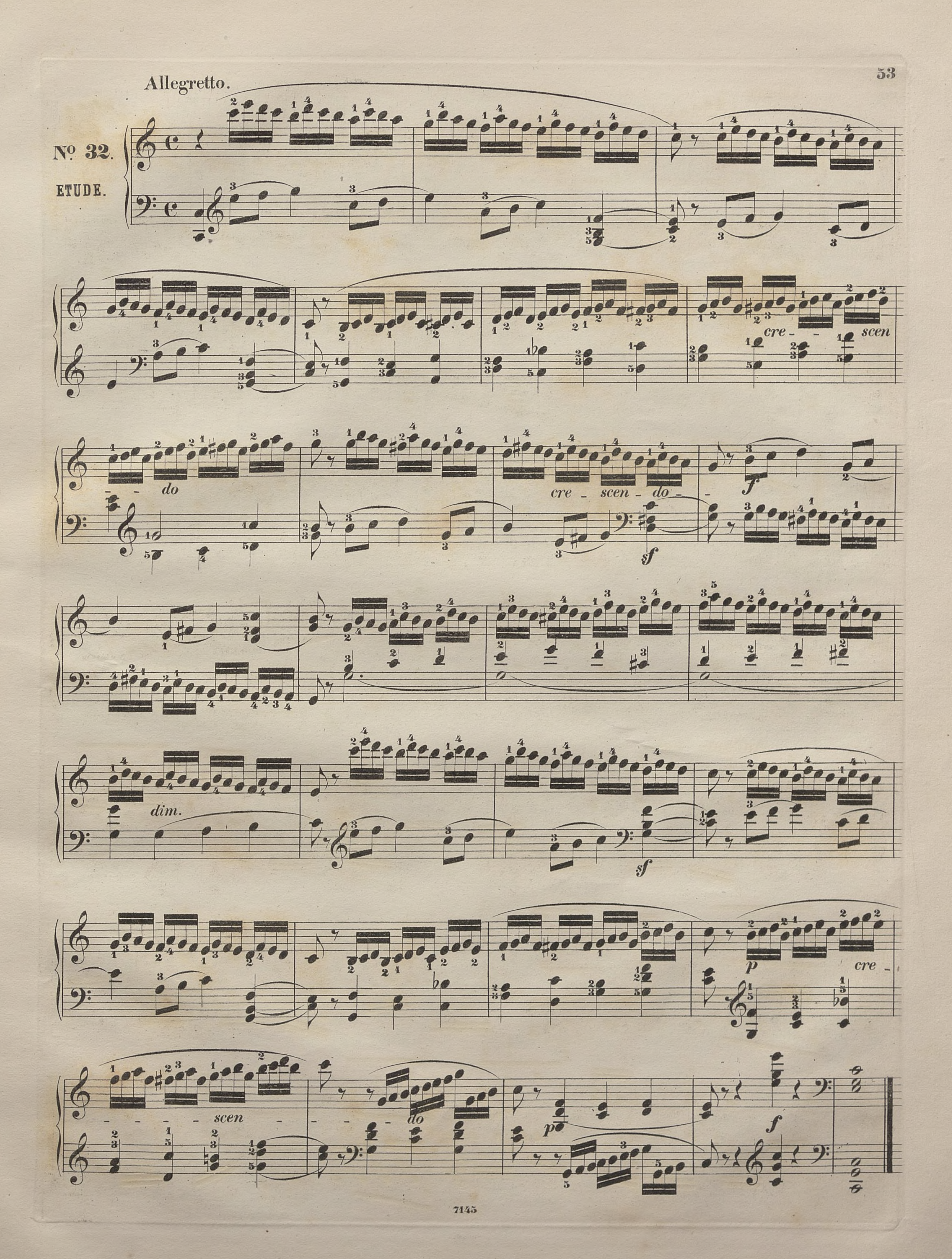

Allegro.
Nº 24.
loco
cresc.
Allegro molto.
Nº 25.
leggieramente
cresc.
loco
cresc.

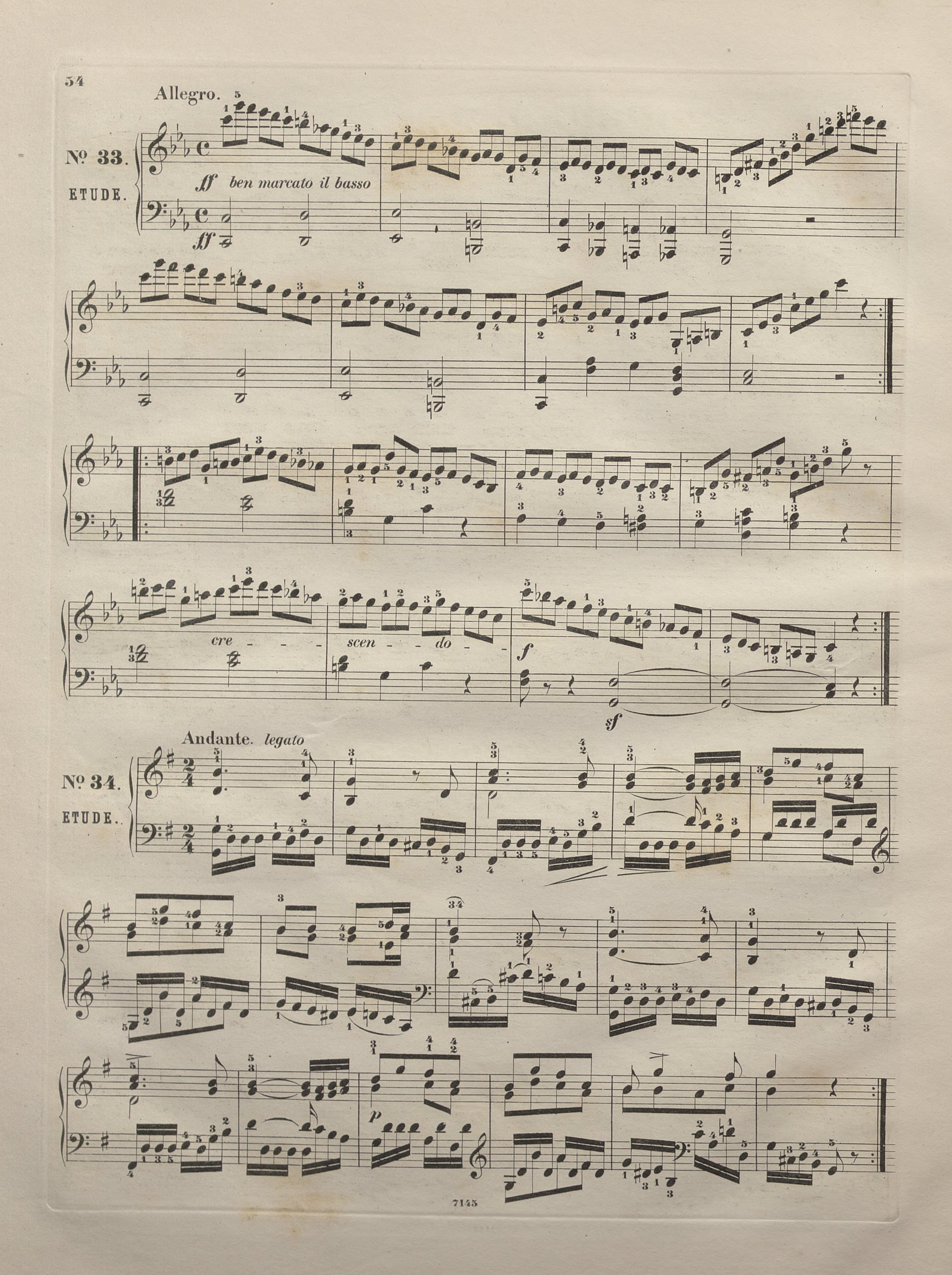


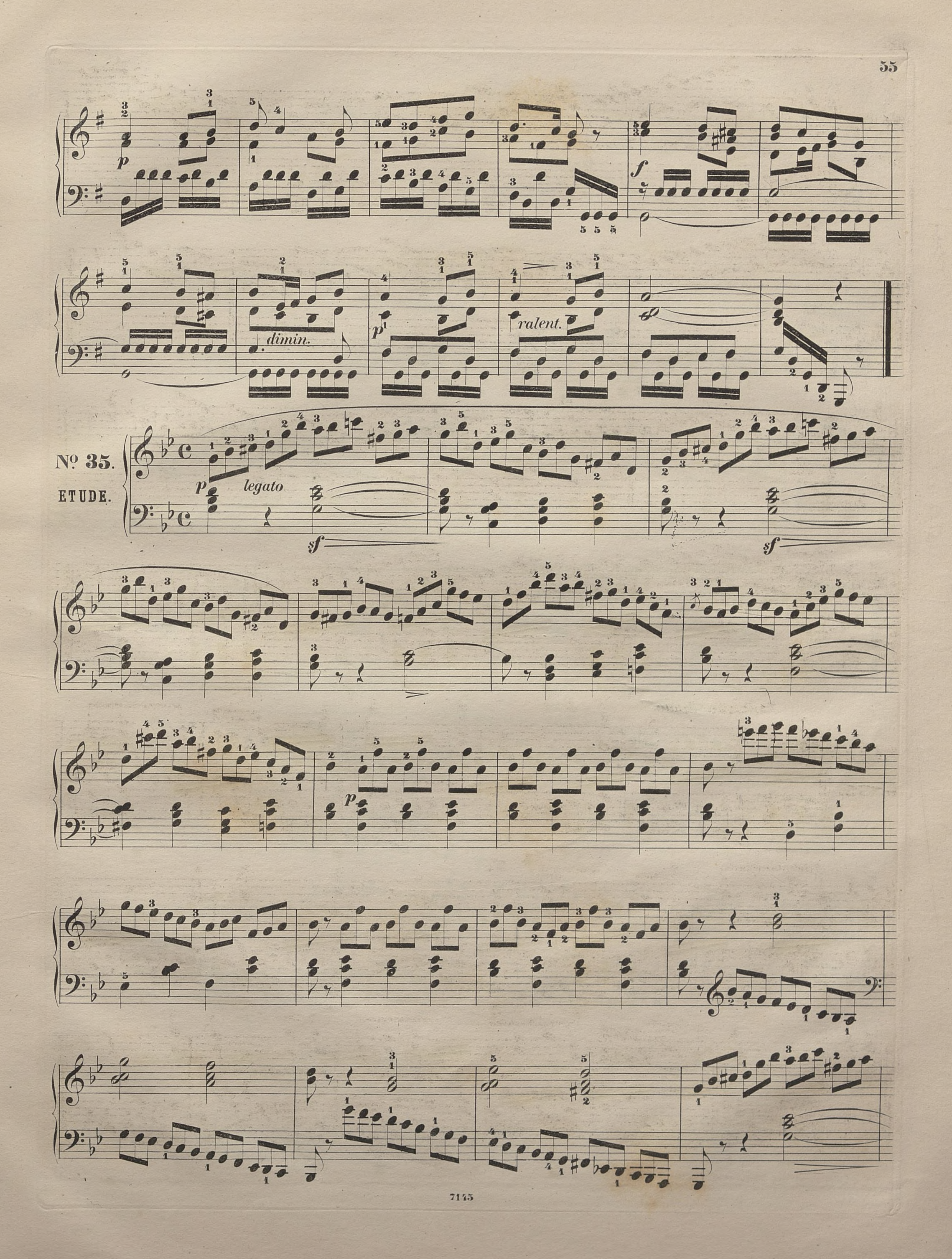
8
loco
ff
Allegro.
Nº 26.
PRELUDE
ou
ETUDE.
Allegro.
Nº 27.
ETUDE.


Nº 28.
ETUDE.
Allegro.
Nº 29.
ETUDE.
loco
Andante.
Nº 30.
ETUDE.
Fine.

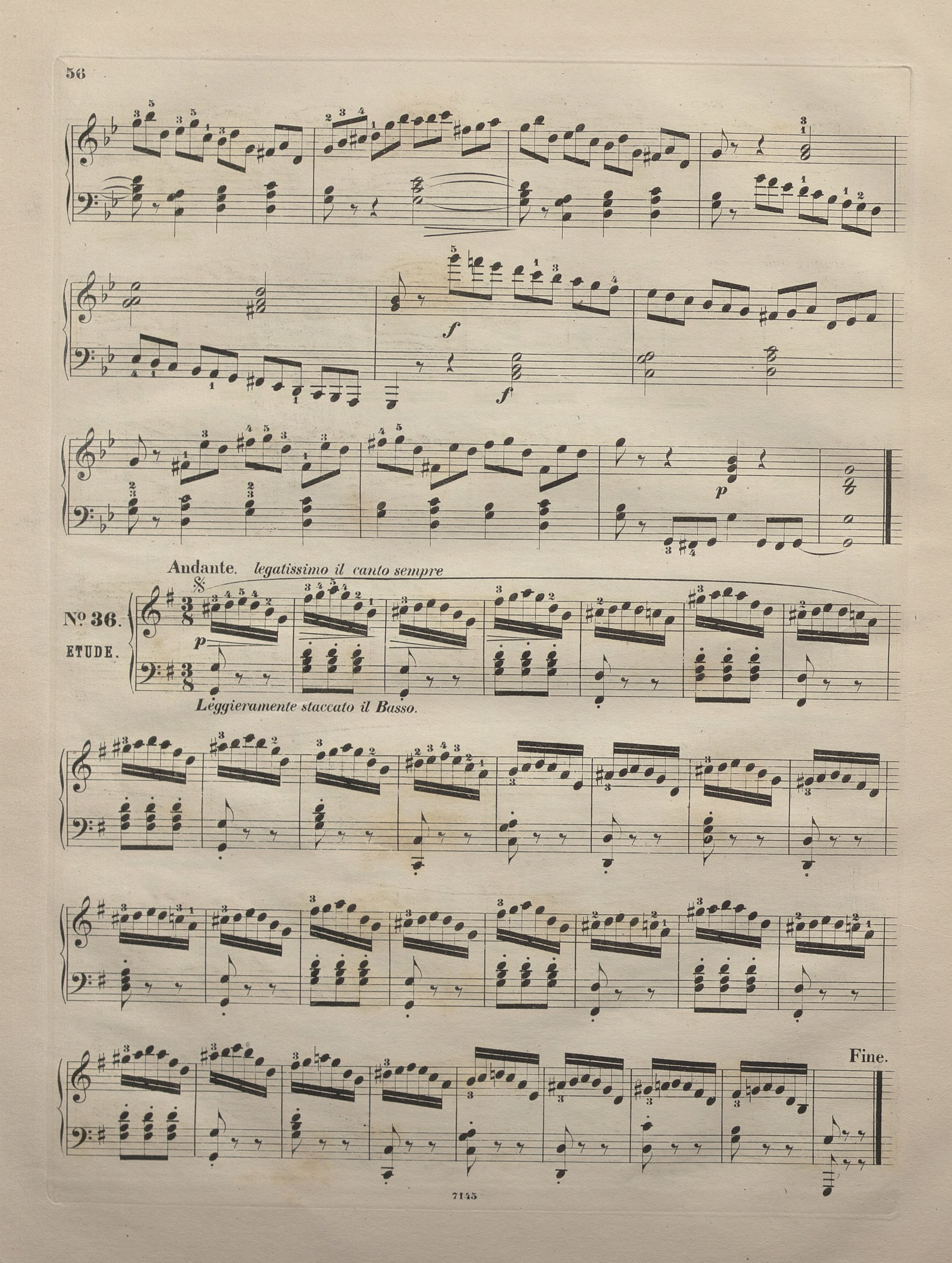

D.S.
Andante.
Nº 31.
ETUDE.
diminuendo


Allegretto.
No. 32.
ETUDE.
cre - scen
do
cre - scen - do
dim.
p
cre
scen
do
p
f

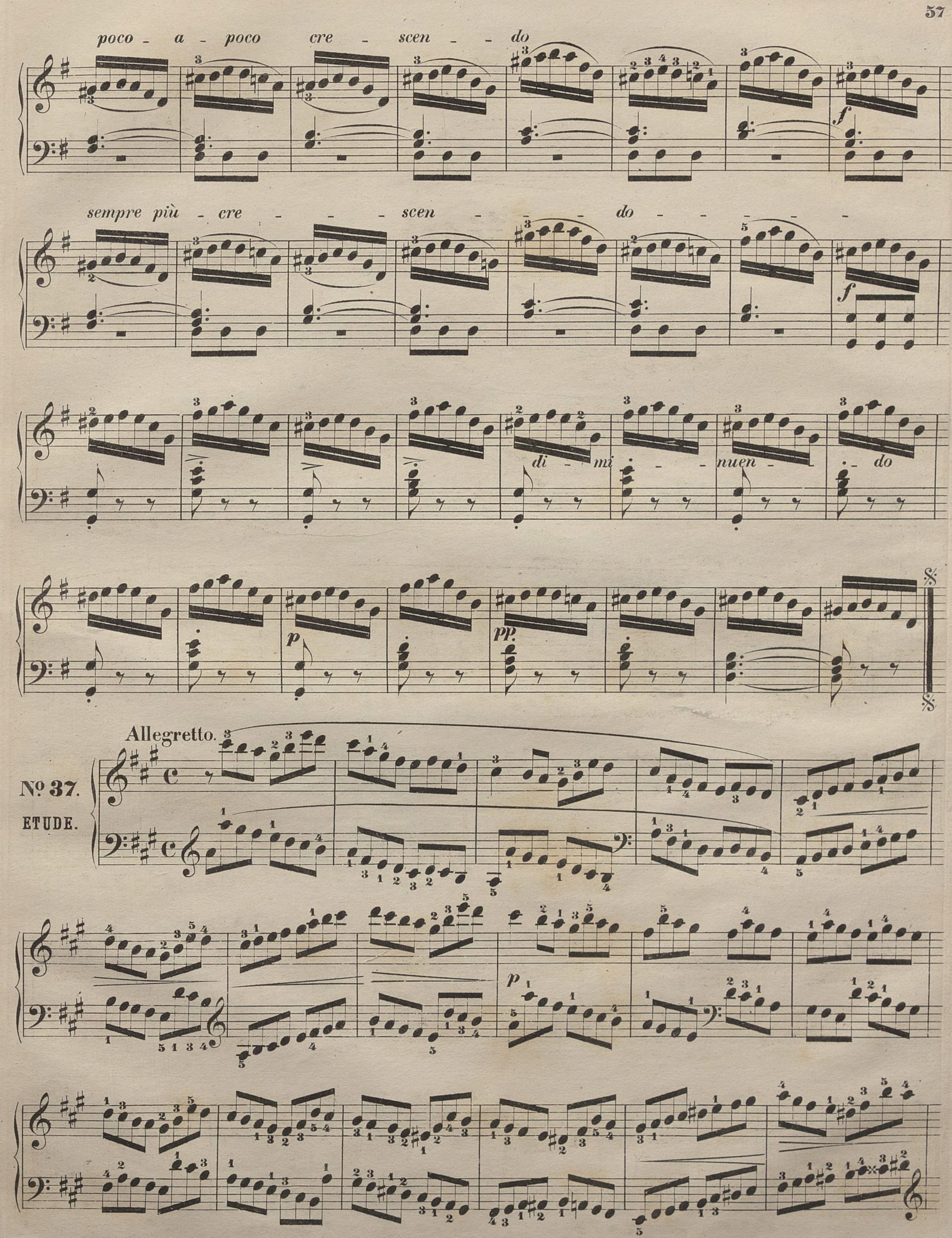

Allegro.
Nº 33.
ETUDE.
ff ben marcato il basso
ff
cre - - -
scen - - do -
f
sf
Andante. legato
Nº 34.
ETUDE.
p



dimin.
ralent.
Nº 35.
ETUDE.
legato



Andante. legatissimo il canto sempre
Nº 36.
ETUDE.
p
Leggieramente staccato il Basso.
f
Fine.



poco - a - poco cre - scen - do
sempre più - cre - scen - do
di - mi - nuen - do
p
pp
Allegretto.
Nº 37.
ETUDE.
p

8

più cresc.

ff

diminu - en - do

loco

p

dim.

cre - scen - do

f

ff

Allegretto.

Nº 38. ETUDE.

ff

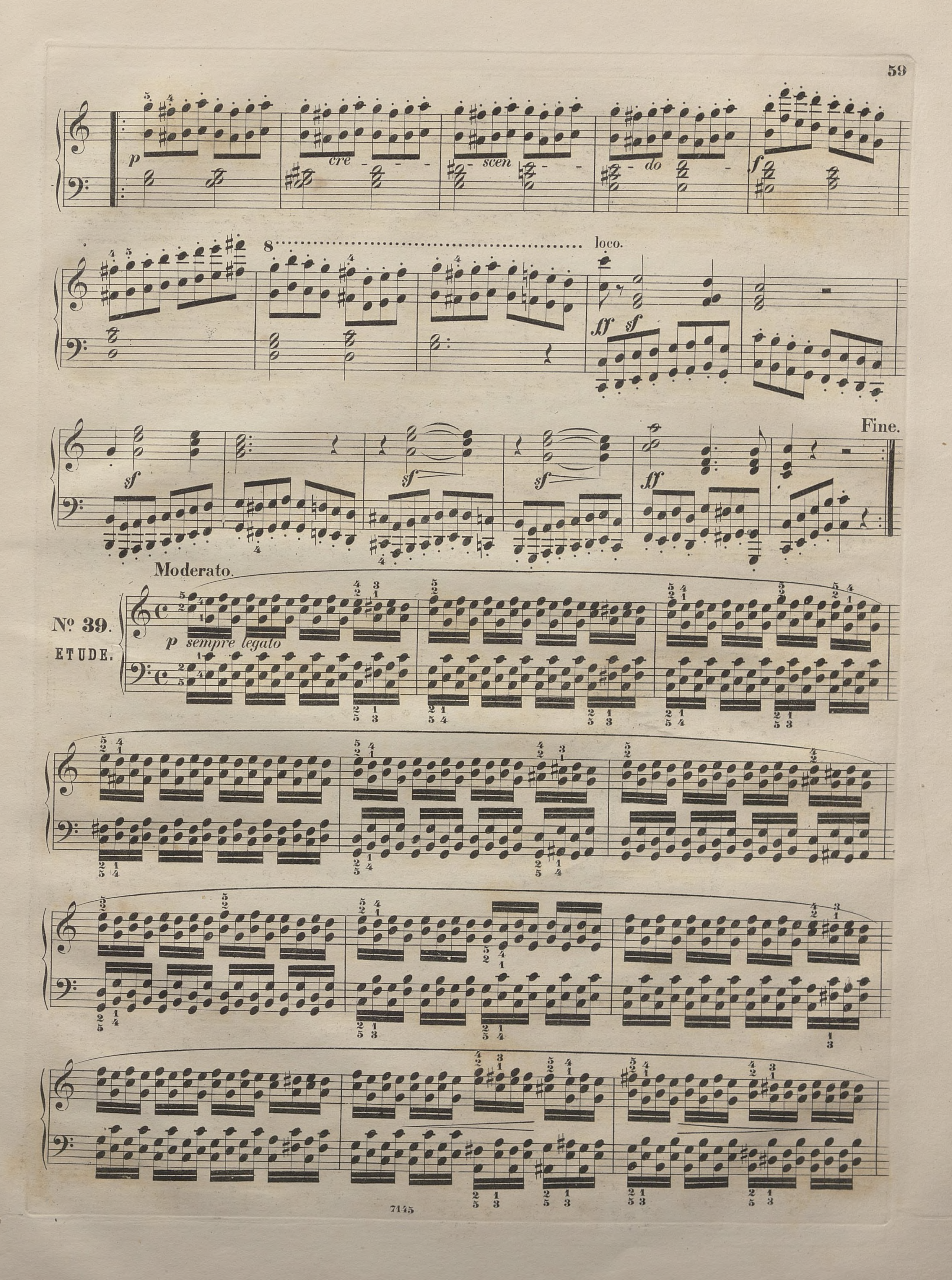
sf

p
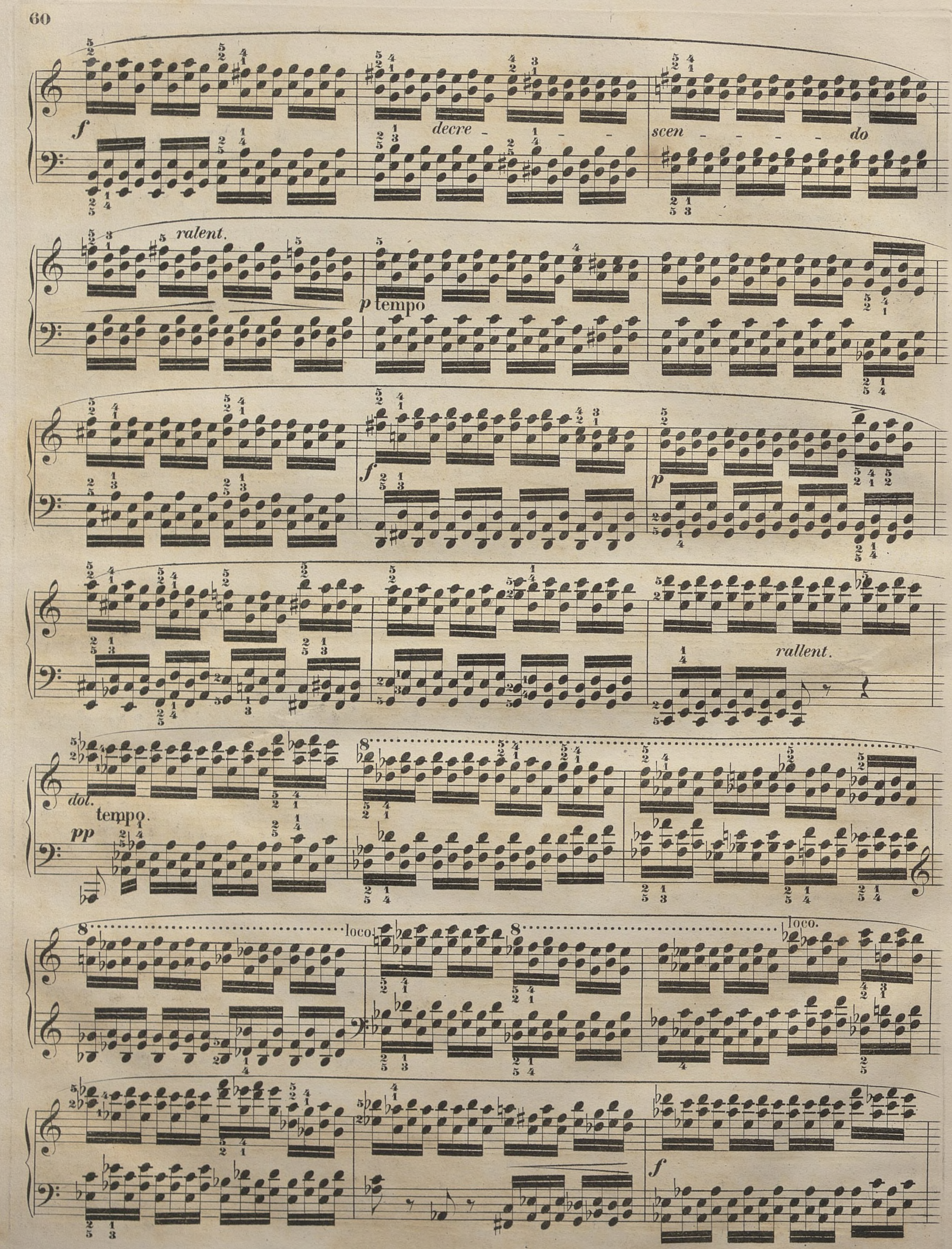
sf
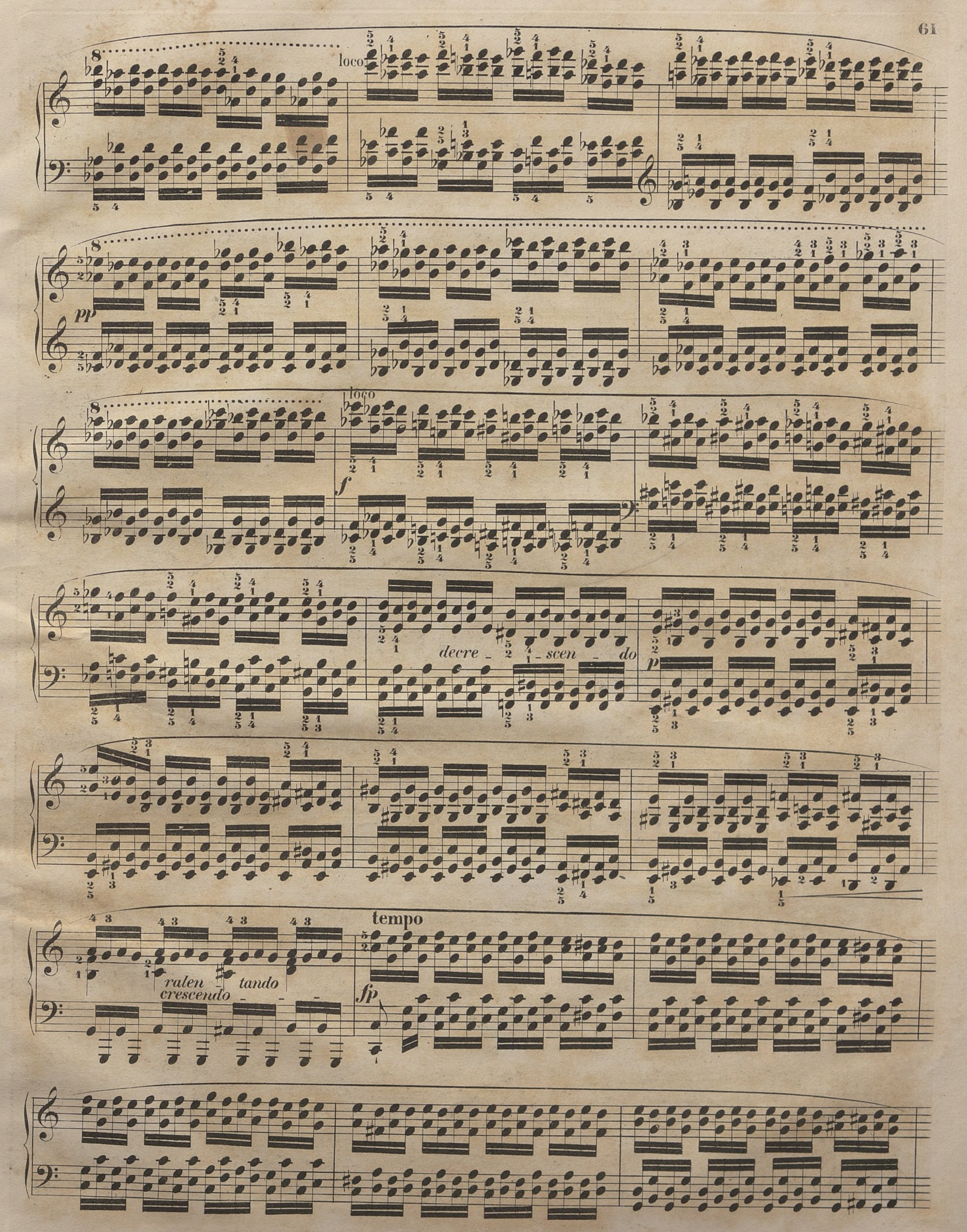
sf

ff



p
cre - - scen - - do -
f
8
loco.
ff
ff
sf
sf
sf
sf
ff
Fine.
Moderato.
Nº 39.
ETUDE.
p sempre legato


f
decre
scen
do
ralent.
p tempo
f
p
rallent.
dol.
tempo
pp
loco
loco.
f


loco
pp
loco
f
decre - scen - do
p
ralen tando
crescendo
tempo
fp

cre - - scen - do

f

cre - scen - - - do

ff

p

cre - - scen - - - do

8

ff Fin.

Ped.

